اثر

فصلنامه تحلیلی پژوهشی
انجمن علمی پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس
سال اول. شماره ۱. بهار هزار و سیصد و نود و دو
شماره مجوز از دانشگاه: ۱۷۳۹۷ بها: ۴۰۰۰ تومان
۱

بررسی جایگاه خط نگاره های مذهبی در افزارهای جنگی دوره صفوی . هویت ملی در مجسمه های ابوالحسن خان صدیقی . بررسی نقش پرند ه از هرات تا اصفهان . بررسی تعامل زیبایی‌شناسی و نقد معماری . معرفی یک نسخه از کتاب «کلیله و دمنه» در نمونه‌های کهن. راهکارهای افزایش تولید فرش دستباف

فصلنامه تحلیلی پژوهشی
انجمن علمی پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس

سال اول، شماره ۱، بهار یک هزار و سیصد و نود و دو
شماره مجوز از دانشگاه تربیت مدرس: 7397!

صاحب امتیاز:
انجمن علمی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس

مدیر مسئول و سردبیر
فرزانه فرشیدنیک

دبیران تحریریه
الهه ایمانی، مهناز انصاری

همکاران این شماره
امور اجرایی: مرضیه نظری
گزارش
مائده پورفتح‌اله، کورش آصف وزیری
مریم کلینی، مرضیه برکت رضایی
عکس: هانیه علیزاده

طراحی جلد: فرزانه فرشیدنیک
تصویر روی جلد: اثری از مفرغ‌های لرستان

نشانی:
تهران، تقاطع بزرگراه چمران و جلال آل احمد، پل نصر، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، طبقه اول.

پست الکترونیک: journal.arayeh @gmail.com

بها: 4000 تومان

شورای علمی

گروه پژوهش هنر
دکتر اصغر فهیمی فر
دکتر رضا افهمی

گروه هنر اسلامی
دکتر پرویز اسکندرپور خرمی

گروه معماری
دکتر محمد جواد مهدوی نژاد

گروه گرافیک
دکتر منصور مهرنگار

گروه انیمیشن و سینما
دکتر علی شیخ مهدی
دکتر امیرحسین ندایی

فصلنامه تحلیلی پژوهشی
انجمن علمی پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس

راهنمای تهیه و ارسال مقالات:

فصلنامه آرایه، نشریه تخصصی انجمن علمی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس است که مقالات تحلیلی، پژوهشی و توصیفی در زمینه‌های پژوهش هنر، هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی، معماری و شهرسازی را به چاپ می‌رساند.

- **نوشتارهای ارسالی قبلاً نباید در نشریه دیگری به چاپ رسیده باشد.**
- **مقالات، پس از ارزیابی و تأیید داوران به چاپ خواهد رسید.**
- **مسئولیت مطالب مطرح شده در مقالات، بر عهده نویسندگان است.**
- **مقاله باید دارای بخش‌های چکیده، مقدمه، بدنه تحقیق، نتیجه و فهرست منابع باشد.**
- **ارجاعات مقاله به شیوه درون متنی و به صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار، صفحه) و پس از نقل مطلب ذکر گردد و در انتهای مقاله، فهرست منابع بدون شماره، به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر ارائه گردد:**

کتاب: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، عنوان کتاب، نام مترجم، محل انتشار، نام ناشر.

مقاله: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، "عنوان مقاله"، نام مجله، شماره و مشخصات مجله، شماره صفحات آغاز و پایان مقاله.

- **مقالات باید در محیط نرم افزار word و حداکثر در 20 صفحه (با احتساب منابع، جداول و شکل‌ها) به نشانی journal.arayeh @gmail.com ارسال گردد.**

فهرست

مقاله‌ها

5. بررسی جایگاه خط‌نگاره‌های مذهبی در افزارهای جنگی دوره صفوی

مهناز انصاری

13. هویت ملی در مجسمه‌های ابوالحسن خان صدیقی

الهه ایمانی، دکتر حسن‌علی پورمند

21. بررسی نقش پرنده از هرات تا اصفهان

فریبا بختیاری

35. معرفی یک نسخه از کتاب کلیله و دمنه در نمونه‌های کهن آن

مرضیه برکت‌رضایی، دکتر سیدابوتراب احمدپناه

46. ارائه راهکارهایی برای مدیریت پیشگیری از مدیریت بلایا (زلزله) در شهر تهران با استفاده از تجربه کشور ژاپن

زهرا عسگری‌زاده، دکتر علی اکبر تقوایی

46. بررسی نقش هنرمند در تحولات اجتماعی

مریم کلینی

57. راهکارهای افزایش تولید فرش دستباف در دوران توسعه فناوری‌های تولید صنعتی

الهه ایمانی، دکتر محمدجواد مهدوی نژاد

69. بررسی تعامل زیبایی شناسی و نقد معماری

مرضیه نظری

مصاحبه

78. گفتگو با پروفسور طاووسی

گزارش

63. کرسی آزاداندیشی معماری و سبک زندگی ایرانی - اسلامی

85. همایش ملی فناوری و سازه‌های سنتی با محوریت گنبدها

87. نشست تخصصی تحلیلی بر شهرسازی خارج از ساختار قدرت

89. اطلاع رسانی همایش‌ها

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات: 5-12

بـررسی جایگاه خط نگاره‌های مذهبی در افـــزارهـــای جنگی دوره صفـوی

مهناز انصاری

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شرق[1]

چکیده

بی تردید رسمیتِ تشیع دوازده امامی، همزمان با اولین پیروزی‌های شاه اسماعیل صفوی، رخدادی پایدار و تاثیرگذار در آینده ایران بود. دوره صفوی یکی از دوره‌های درخشان تمدن ایرانی- اسلامی است. آثار این دوره، متأثر از مذهب شیعه و نمایانگر آمیختگی مذهب و هنر به عالی‌ترین وجه هستند. ازجمله مضامین قرآنی در آثار هنری این دوره بسیار به چشم می‌خورد. قرآن کریم، باتوجه به ویژگی‌های نمادین بسیاری که دارد، از قابلیت ویژه‌ای برای شکل دادن به آثار هنری برخوردار است که در این پژوهش، بهره‌گیری از این قابلیت‌ها در افزارهای دوره عصر صفوی مورد بررسی قرار گرفته‌است.

در این تحقیق که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت‌گرفته، تلاش شده تانقوش حکاکی شده بر روی این اشیاء، از لحاظ زیبایی شناسی و محتوای طرح‌ها و نقوش روی مصنوعات مورد تحلیل قرارگیرد.

هدف پژوهش حاضر، بررسی ویژگی‌های زیبایی شناسی این اشیاء از منظر تجلی آیات قرآنی، عرفان اسلامی و مفهوم ذکر است و به‌طور خاص، افزارهای جنگی به‌جامانده از این دوره را بررسی می‌کند. در این اشیاء، نه تنها از آیات و احادیث و اسماء متبرکه جهت مددجویی پیروزی در جنگ استفاده شده است، بلکه هنرمند از آنها به عنوان عناصر تزیینی نیز بهره گرفته است، تکرار این کلمات بیانگر مفهوم ذکر و کثرت در وحدت است.

واژگان کلیدی: خطنگاره، هنر صفویه،مضامین قرآنی، افزارهای جنگی، عصر صفوی

[1] *پست الکترونیک: Mahansari55@yahoo.com*

مقدمه

در گذشته، هنرمندان از طریق ارتباط روحانی،نظریه‌های جهان‌شناختی و متافیزیکی را که مبنای نمادپردازی هنراسلامی است فرا می‌گرفتند. آنها جلوه‌هایی رمزگونه از حکمت و عرفان ایرانی-اسلامی را در آثار هنری خویش متجلی می‌نمودند. در طول تاریخ ایران، همیشه بین هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب، ارتباط بسیار نزدیکی وجودداشته‌است.در حقیقت دین، یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده هنر بوده است.ارتباط بین هنر و دین در طول دوره اسلامی بیش‌از هر زمان دیگر شکوفا شده و توسعه پیدا کرد. هنرمندان مسلمان، تحت تعالیم دین مبین اسلام توانستند بسیاری از مفاهیم معنوی‌را در قالب نقش‌های تزیینی مبتنی بر اصول زیباشناختی ارائه نمایند. در حقیت روح اسلام و آداب معنوی است که طبع و ابعاد درونی هنرمند را به سوی این بعد از هنر، هدایت می‌کند.به همین سبب،آثار بصری هنرمندان نیز به شکل تجریدی و با نظمی تزیینی، تجسم یافته است.

هنرمندان ایرانی که از همان ابتدا دارای روحی معنوی و سنتی غنی بوده‌اند؛ آثار هنری خویش را نیز بر پایه باورها، عقاید و سنت هایی که به آنها پایبند بوده‌اند، خلق می کردند. همچنین مذهب، نقش موثری در پدیده‌های هنری دارد. ارتباط بین این دو مقوله، بسیار در هم تنیده و انفکاک ناپذیر است. به‌گونه‌ای که می‌توان از طریق هر کدام به معرفی و شناخت دیگری پرداخت. در واقع با شناخت پدیده‌های هنری و کاربرد صحیح آنها می‌توان مفاهیم مذهبی را با درجه اثرگذاری بیشتر و پایاتری به مخاطب منتقل کرد(فربد،160:1386).

مذهب در دوران صفوی، نقش مهمی در روند مطالعه فرهنگ و هنر دارد. عناصر شیعی ناگهانی و بدون سلسله‌مراتب هنری به وجود نیامدند. در زمان حاکمیت صفویان، ارتباط بین هنر و قوانین دینی به خوبی پایه‌گذاری شده‌بود. در این دوران، متون خطی مصور، بناهای معماری و مصنوعات هنری، همگی بازگوکننده عناصر شیعی است که از ویژگی‌های این عصر به شمار می‌رود. آثار هنری ایران، از جمله هنر فلزکاری، در طول سده های مختلف تاریخی، انعکاس دهنده اندیشه ها و دیدگاه های آیینی و مذهبی بوده‌اند. در این میان آثار فلزی سلسله صفوی، از اعصار طلایی هنر ایران، که در این سرزمین حکومت مستقل و یکپارچه‌ای ایجاد نمودند، به جهت نوع گرایش‌های مختلف مذهبی سنی و شیعه، حائز اهمیت بسیاری هستند. آثار به‌دست آمده از دوره مذکور، که در موزه و مجموعه‌های داخلی و خارجی از جمله موزه ملی ایران، چهل ستون اصفهان، آستان قدس رضوی، موزه هنر کلیولند، آرمیتاژ، متروپولیتن و دارالاظهر الاسلامیه کویت، نگهداری می‌شوند؛ به خوبی انعکاس دهنده دیدگاه-های مذهبی حامیان خود و بازتاب نگرش اجتماعی جامعه آن روز می باشند(نوروزی طلب،113:1389).

یکی از آثار برجسته این دوران افزارهای جنگی فلزی هستند که با خط نگاره هایی شامل آیات قرآن، احادیث، نام پیامبر اکرم (ص) و امام علی (ع) و امامان معصوم، دعای نادعلی و ذکر صلوات و همچنین نقوش اسلیمی پوشیده شده‌اند. در این پژوهش به بررسی آیان قرآن، احادیث و اسماء متبرک کنده‌کاری شده روی این اشیاء تاثیر مفاهیم ذکر و عرفان اسلامی در تزیین و ساخت آنها پرداخته شده است.

هنر دوره صفویه

با روی کار آمدن خاندان صفوی، باب تازه‌ای در مکتب هنری ایران گشوده می‌شود، به گونه‌ای که هنر ایران مقارن با این سلسله به اوج خود می‌رسد. مؤسس این سلسله، شاه اسماعیل، تشیع را مذهب رسمی کشور اعلام کرد. صفویان ایرانی تبار، حکومت ملی جدیدی را بنیان نهادند و بار دیگر هویت ایرانی را بعد از قریب به نه سده (از سقوط امپراطوری ساسانی تا اواخر تیموریان و ترکمانان) احیا

کردند. نمود مذهب در هنر و آمیختگی این دو با یکدیگر، در این دوره چنان است که آثار هنری یا خود بیان مستقیم مفاهیم مذهبی اند و یا به شکلی نمادین اشاراتی به این مفاهیم دارند(نوروزی طلب،1389:114).

در این دوره، محتوای تزیینات، از دو اندیشه مهم "هویت ملی" و "مذهب تشیع" سرچشمه می‌گرفت. همچنین تأثیر این مولفه‌ها، در حوزه‌های گوناگونی همچون علوم، ادبیات، فلسفه و هنر، قابل توجه است. فلزکاران هنرمند، مضامین و مفاهیم ایرانی را در آثار فلزی و با استفاده از خطوط نسخ و به‌ویژه نستعلیق به کارگرفتند. این مفاهیم شامل آیات و مضامین قرآنی (احادیث قدسی و نبوی) و نیز ستایش و عرض ارادت به خاندان عصمت و طهارت و به ویژه شخص امیر المومنین (ع) است.

ساخته‌های این دوره، کاملاً با ویژگی‌ها و شاخصه‌های ایرانی انطباق دارد. نوآوری هنری دوره صفوی، در هنرهایی همچون فلزکاری، نگارگری، قالی بافی، بناها و طراحی شهری ظهور کرد. در این دوره آثار فلزی رقم دار و بناهای معماری مشخص و شناسنامه دار بیش از ادوار پیشین است.

خط نگاره های دوره صفویه

شریف‌ترین هنر بصری در جهان اسلام، خوشنویسی است و کتابت قرآن، هنر مقدس علی الاطلاق محسوب می‌شود. خوشنویسی، نقشی همانند نقش شمایل نگاری در هنر مسیحی دارد، زیرا که نمودگار جسم مرئی کلام الهی است.(بورکهارت1369:150)با آمدن اسلام، قرآن که حامل سخنان خداوند است، به عنوان موضوعی ارزشمند و با مفاهیم عالی به استخدام هنرمندان خطاط و کتیبه نگار درآمد و هنرمندان با استفاده از هنرِ خط، به تزیین اماکن مقدس و اشیا روزمره و ظروفی چون بشقاب، کاسه، چراغ‌ها و پایه‌های شمعدان پرداختند. سفارش اولیاء دین بر استفاده از خط نیکو و برشمردن حسنات آن در این رابطه تأثیر مستقیم داشته است. اولین خطی‌که در فلزکاری‌های دوران اسلامی ایران به کار رفته، خط کوفی است که بر روی آثار قرون اولیه حکاکی شده است.

به لحاظ جایگاه ساختار خط در فلزکاری، می‌توان گفت جای مشخصی را در همه‌ی ظروف و ابزار به خود اختصاص نداده است اما این نکته را در اکثر آنها می‌توان یافت که خطنگاره‌ها به صورت منظم و موازی یا بر اساس اصول و شیوه‌های خطنگاری زمان، قلمزنی می‌شده‌اند. علاوه بر فرهنگ اسلامی،فرهنگ ایرانی نیز در خطنگاره‌ها تأثیر خود را نشان داده‌اند و بدین‌ترتیب به‌جز مضامین مذهبی، آیات و احادیث و روایات اسلامی، اشعار و ضرب المثل‌ها و عبارات ملی نیز مشاهده می‌گردد. خط کوفی ساده، سپس جایگاه خود را به خطوط کوفی تزیینی داد و پس از آن خط نسخ و ثلث رایج شد. از دوره‌ی تیموری خط نستعلیق به تدریج جای خود را در فلزکاری باز کرد و این امر در دوران صفویه به اوج خود رسید. پس از آن نیز انواع نستعلیق در فلزکاری ایران معمول گردید.

به تدریج استفاده از نقوش هندسی عرفانی همچون شمسه و ستاره‌های هشت پر و شانزده پر و نقوش گیاهی و گل و برگ و اسلیمی در کنار خط نگاره‌های زیبا، جلوه خاصی به هنر فلزکاری بخشید و بیشتر از دوره سلجوقی به بعد، استفاده از نقوش پرندگان، حیوانات و حتی انسان هم در فلزکاری معمول گردید و حتی ظروف فلزی را در هیئت جانداران گوناگون تهیه کردند.

صرف نظر از جنبه زیبایی و تزیینی، این خطها حضور خداوند را برای مسلمانان تداعی می‌کرده است. بنابراین هنرمند مسلمان همیشه سعی داشته است با استفاده از این خطوط حضور خداوند، ایمان به وجود او، انعکاسات معنوی سخنان اولیای خدا و ادعیه را در همه جا برای مسلمانان تداعی کند. به‌طور کلی هنرمندان مسلمان همواره کوشیده‌اند تا آثارشان از نظر شکل، تزیینات و رنگ، بیشترین همگامی و تفاهم را با نیازهای روحی و جسمی انسان داشته باشد.

در فلزکاری عصر صفوی، با توجه به دیدگاه مذهبی تشیع در میان حاکمان و جامعه آن روز، معمولاً اسماء مبارک حق‌تعالی، آیات و سوره‌های قرآن، نامبارک ائمه معصومین به‌ویژه حضرت علی (ع)، دعاها و ذکرها، صلوات کبیره بر چهارده معصوم(ع)، در مجاورت نام های سفارش دهنده آثار، نام حاکم یا سلطان وقت، نام سازنده اثر، نام کاتب و خطاط، تاریخ ساخت اثر، اشعار فارسی و عربی، گفته های بزرگان و علما و فرمان‌های پادشاهان بیشتر درج شده است.

نوشته های قرآنی

از مطالعه بر روی آثار به‌دست آمده از دوره صفوی درمی-یابیم که برخی سوره‌ها که در ذیل به‌آنها پرداخته می‌شود در بسیاری ازموارد تکرار شده است. بدین جهت می‌توان این‌گونه اظهار داشت که این آیات به‌واسطه معنای خاصی که در این سوره‌ها و آیات وجودداشته انتخاب شده‌اند. بدون شک علما و اشخاص دانشمند مذهبی، نقش مهمی در انتخاب این آیات داشته‌اند، زیرا که آنان به علت انس خاص با قرآن، از مفاهیم و معانی ظاهری و باطنی آن بیشتر اطلاع داشته‌اند. البته می‌توان گفت در بعضی موارد هم هنرمندان خود انتخاب می‌کرده‌اند. دراین حالت آنها اشخاص معمولی نبوده‌اند بنابراین ما طبق سخن قاضی احمد نویسنده معروف صفویان می‌توانیم آنان را علمایی بدانیم که می‌توانستند سبک‌های مختلف خط را در نهایت زیبایی و تکامل نگارش کنند. آنان افراد با ایمان و با تقوایی بودند که بیشتر اوقات خود را به ستایش خداوند سپری می‌کردند و به عبادت او مشغول بودند.

ادعیه

در کنار استفاده از قرآن به ادعیه هایی برمی‌خوریم که همانند آیات قرآنی مورد استفاده قرار گرفته‌و می‌توان آنها را به سه گروه مهم و مشخص تقسیم بندی کرد. **گروه اول**: نام‌های زیبای خداوند را توصیف می‌کنند، خداوند را ستایش می کنند و بازگو کننده توانایی‌های شگرف خداوند هستند.

گروه دوم: ستایش و دعای پیامبر (ص) را در جملات گوناگونی در بردارند.

یکی از این دعاها که در بسیاری از جاها آورده شده است صلوات است. در این دعا گفته شده است :«اللهم صل علی محمد و ال محمد» یعنی خداوندا درود فرست بر محمد(ص) و خاندان محمد. این دعا یکی از معروف‌ترین دعاها در بین مسلمانان شیعه است که در هر موقعیت و زمانی قرائت می‌شود. به‌طور کلی مسلمان شیعه با این دعا پرورش می‌یابند و بزرگ می‌شوند. صلوات دعایی است که ابتدا خطاب به حضرت محمد(ص) سپس به خاندانش که شامل حضرت فاطمه(س) و امام علی(ع) اولین امام شیعه؛ امام حسن(ع) و امام حسین(ع) و سپس به دیگر امامان شیعه ارجاع داده می شود.

گروه سوم : امام علی (ع) و امامان شیعه را مورد ستایش قرار داده است.

در این گروه، هنرمندان مسلمان دوره صفویه با نوشتن و نگاشتن دعا خطاب به حضرت علی (ع) بر زمینه و اشیا مختلف،احترام و اعتقاد قلبی خود را نسبت به آن حضرت اعلام داشته‌اند. از جمله می‌توان به«ناد علیا مظهر العجائب» همراه با «تجده عونا لک فی النوائب» است که در آن حضرت علی (ع) را دوا و شفای هر بدبختی دریابی و «ای علی ای علی ای علی کل هم و غم سینجلی» هر غم و اندوهی با یاوری و نگهبانی تو برطرف خواهد شد. متوسل شدن به حضرت علی(ع) در مصائب و سختی‌ها یکی از نمودها و جلوه‌های دلبستگی به اهل بیت در میان مردم زمان است که آنها علی را تنها یاور خود در مقابله با مشکلات می‌یابند. همچنین «علی علی علی» از مشهورترین تجلی نام مبارک امام علی(ع) در آثار دوره صفویه است(فراست، 79:1387).

گروهی از دعاها خطاب به حضرت فاطمه(س) و دو امام معصوم حضرت امام حسن(ع) و امام حسین(ع) است که هر سه آنها بر طبق تاریخ اسلام، رابطه روحی،عاطفی و عقلانی خاصی با پیامبر داشته‌اند. هنرمند دوره صفویه عشق و علاقه و توجه خود را به حضرت فاطمه(س) و حسنین(ع) با استفاده از جمله هایی زیبا که ستایشگر آنهاست بیان می‌کند(شایسته فر،1381:84).

احادیث

حدیث، بازگو کننده و منعکس کننده کلام‌های پیامبر و امامان معصوم است. هنرمند اگر با معانی قرآنی انس و الفت پیدا کرده باشد و حقیقتا زندگی خویش را با آن آمیخته باشد معانی حقیقی قرآن که در عین حال معنای زندگی و جهت وجودی او نیز هست بر او آشکار می شود. حقیقت معنی قرآن که بدین ترتیب با حقیقت حیات هنرمند همبستگی پیدا می کند حقیقتا وحی الهی است. توفیق در این زمینه، بسته به این است که هنرمند خود تماشاگه راز شود و افقی فرا روی خویش بگشاید که اسرار قرآنی همواره حاکم بر آن است. بنابراین خلاقیت هنرمند در این امر جنبه انفرادی ندارد و زیبایی و مفاهیم نهفته در آن، رابطه عمیق عرفانی را که با ایجاد و خلق آن اثر مرتبط بوده، اثبات می کند. (شایسته فر،1381:91)

رابطه هنر و عرفان اسلامی

جهان در تفکر اسلامی، جلوه و مشکات انوار الهی است و حاصل فیض مقدس نقاش ازلی، هر ذره‌ای و هر موجودی از موجودات جهان و هر نقش و نگاری مظهر اسمی از اسما الهیه است و در میان موجودات، انسان مظهر جمیع اسما و صفات و گزیده عالم است.(مددپور، 1371:194)

به اعتقاد بورکهارت، هنر دینی پیوندی دو سویه بین دو جهان مادی و غیر مادی برقرار می‌کند. هنرمند مسلمان با اتصال خود به آن جهان به سرچشمه‌ای پایان نیافتنی دست می‌یابد و با سیراب‌کردن خود از آن سرچشمه نمودی از آنچه را می‌بیند، در آثارش متجلی می‌کند. وی همچنین جوهر هنر اسلامی را در اصل توحید یعنی تسلیم در برابر یگانگی خدا و شهود حاصل از آن می‌داند. او هنر و صنعت را در اسلام با هم و مکمل هم می‌داند و آنها را از هم جدا نمی‌کند. عرفان، واصل شدن به وجود مطلق (و نه ادراک صرف استدلالی) است از طریق سلوک (عرفان عملی) و این، همان مسیری است که هنرمند در آن حرکت می‌کند. وصول به حق از طریق استکمال نفس و بازتاب این تجربه در آثار هنری، کاری است که هنرمند می‌کند و تجارب عملی خود از مراتب وجود را در هنر بازتاب می-دهد. هنر نوعی معرفت است، نه معرفتی صرفا استدلالی، بلکه نوعی معرفت عرفانی و شهودی. در عرفان اسلامی توجه به ذکر بدان درجه است که سالک به وسیله آن می-تواند مراحل سیر درونی خود را طی‌کند و اولین دستوری که به سالک داده می‌شود،ذکر است(بورکهارت، 1369).

نکته اساسی در هنر اسلامی که باید بدان توجه کرد عبارت است از توحید. اولین آثار این تلقی، تفکر تنزیهی و توجه عمیق به مراتب تجلیات است که آن را از دیگر هنرهای دینی متمایز می‌سازد، زیرا هنرمند مسلمان از کثرات می گذرد تا به وحدت نایل آید. انتخاب نقوش هندسی و اسلیمی و خطایی و کمترین استفاده از نقوش انسانی و وحدت این نقوش در یک منطقه، تاکیدی بر این اساس است(مددپور، 1371:196).

حدیث «ان الله جمیل و یحب الجمال» (خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد) بر زیبایی مطلق خداوند دلالت دارد. اثر هنری به مثابه مخلوق هنرمند، چون با زیبایی سر و کار دارد، از طریق نشان دادن زیبایی، دلالت بر خداوند سبحان و زیبایی‌های او دارد. همچنین ابن سینا زیبایی را در نظم و ترکیب و تقارن می‌داند.

کتاب دین اسلام، قرآن، در طی قرون متمادی الهام بخش بسیاری از هنرمندان بوده و خواهد بود. در افزارهای جنگی عصر صفوی، ضمن بهره‌گیری از مفاهیم آیات و مددجویی از خالق یگانه و صاحب قرآن، تجلی مفاهیم و اعجاز آیات

قرآن کریم در کالبد خط نگاره هایی به غایت زیبا نیز دیده می شوند.

آیات و احادیث و اسماء متبرکه در سطح این افزار جنگی، به‌طور منظم تکرار شده‌اند که نشان‌دهنده زیبایی شناسی اسلامی است. هم چنین شکل‌گیری و استفاده از اسلیمی راهی عقلانی از دید یک هنرمند- صنعتگر مسلمان برای اشاره به زمینه توحید و وحدت الهی گوناگونی های بیکران جهان و نمودار وحدت در کثرت و کثرت در وحدت در جهان و زیربنای هر نوع فکر و عمل در اسلام است (رجب نیا، 1365، 85)

نمونه‌هایی از افزار جنگی دوره صفویه :

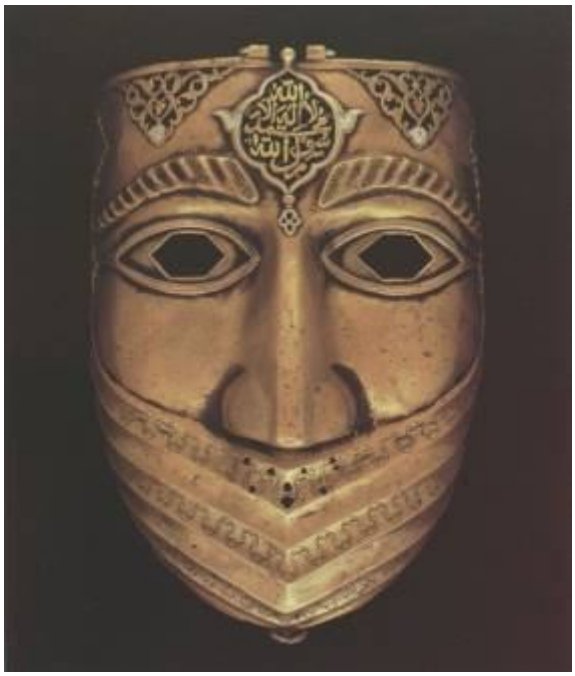
شکل 1 – علم(قرن شانزده میلادی) فولاد طلاکاری شده،طول :61.5 سانتیمتر-عرض : 22.8 سانتیمتر، اسلحه خانه سلطنتی، استکهلم

نگاره‌های مکتب هرات و آثار کمال الدین بهزاد، گویای آن است که عَلَم پیش از دوره صفوی، در شرق ایران کاربرد داشته اما در دوران صفوی، در جنگ‌ها به عنوان سمبلی برای پیروزی و ابزاری جهت مددجویی از الله و پیامبر اکرم (ص) استفاده می‌شده است. در شکل یک، در نوار دور عَلَم، نام دوازده امام شیعه حک شده است.

شکل 2 : علم(قرن شانزده میلادی) فولاد، طول : 81.5 سانتیمتر عرض : 32.5 سانتیمتر، مجموعه شخصی

در اغلب علم‌های به جامانده از این دوره یک جفت سر اژدها و یا شیر به صورت قرینه وجوددارد. همچنین نقش خورشید جزء نقوشی است که کاربرد زیادی داشته است. در شکل 2، ذکر یا الله، یا محمد(ص) و یا علی (ع) دیده میشود. نکته جالب در خط نگاره ی این علم، تکرار آینه ای ذکر است که برای سادگی خوانش از جهات مختلف است. هم چنین در این علم ها استفاده از آیه هایی از سوره های النور، الفتح، الصف بسیار دیده شده است.

نمونه‌های بسیار زیبایی از استفاده از ذکر و ادعیه در شمشیرها، سپرها و سایر ابزارجنگی این عصر مشهود است که در تصاویر 3 تا 5 مشاهده می‌شود.



شکل5: ماسک‌جنگ(قرن شانزدهم) برنج نقره کاری شده، طول: 22.5سانتیمتر ، عرض : 15.5 سانتیمتر، مجموعه شخصی، لندن

کتیبه روی پیشانی این ماسک جنگی حاوی ذکر : "لا اله الا الله، محمد رسول الله"است که بارها در این آثار تکرار شده و مورد استفاده هنرمندان و صنعتگران قرارگرفته است.

شکل 3 : شمشیر شاه طهماسب صفوی(قرن شانزدهم میلادی) فولاد طلاکاری شده، طول تیغه : 93.7 سانتیمتر، طول شمشیر کامل : 108 سانتیمتر ،موزهٔ ویکتوریا و آلبرت

در تیغه این شمشیر قسمت هایی از سوره الفتح حکاکی شده است، این سوره با این آیه شروع میشود :((محمد [ص] پیامبر خداست و کسانی که با اویند بر کافران سختگیر [و] با همدیگر مهربانند آنان را در رکوع و سجود می‌بینی فضل و خشنودی خدا را خواستارند...) در قسمت پشت تیغه، شجره نامه شاه طهماسب صفوی حک شده است که بیانگر آن است که نسب او به امام موسی کاظم (ع) می‌رسد.

شکل 4: سپر جنگ(قرن شانزدهم میلادی) قطر : 59.5 سانتیمتر اسلحه خانه سلطنتی، استکهلم

کتیبه دور این سپر، چنان‌که مشاهده می‌شود، حاوی آیه-هایی از سوره الفتح است.

نتیجه گیری :

تکرار فراوان آیات قرآنی در آثار دوره صفوی، انسان را به این حقیقت می‌رساند که تار و پود حیات اسلامی از آیات قرآنی تنیده شده و حیات معنوی مسلمان نیز متکی بر قرائت قرآن و ادعیه است. به گونه‌ای که می‌توان گفت تمام هنر اسلامی از مفاهیم و مضامین قرآنی، احادیث و ادعیه، الهام گرفته است. اما این هنر، تنها از معنای لفظی یا صورت کلام قرآن سرچشمه نمی‌گیرد بلکه منشاء آن حقیقت یا جوهر معنوی قرآن است.

هنرمند عارف، همراه با سیر وسلوک درونی و ذکرگویان، اعتقادات خویش را به زیباترین نحو در تزیین ابزار مختلف ازجمله افزار جنگی متجلی کرده است. آیات قرآنی و اسماء متبرکه در این افزار تکرار شده‌اند که این تکرار ریشه در فرهنگ ذکر در اسلام وسیر وسلوک عرفانی دارد. هنرمندان مسلمان عمیق ترین معارف را سینه به سینه می آموختند و مطابق آنها عمل می کردند. آموزش اصلی آنها مداومت بر ذکر، به ویژه ذکر قلبی در حین کار و صنعت بود. معرفت های رسوخ کرده در سینه‌ها و ذکر مدام بر زبان و در دل که در میان صنعتگران و هنرمندان امری عادی و همیشگی بود، ناگزیر در آفریده‌های آنان اثر می-کرده است. هر هنرمند به فراخور کاربرد هنر و صنعت خویش، آیات، اذکار و مضامین متناسبی را انتخاب نموده و از آن بهره گرفته است. در افزار جنگی این عصر نیز، نیز بهره‌گیری از مضامین متناسب، نشان‌دهنده جایگاه ارزشمند ذکر در هنر این عصر است.

فهرست منابع

1- بورکهارت، تیتوس (1365)، **هنراسلامی،زبان وبیان** ،ترجمه مسعودرجبنیا، تهران: سروش.
2- چیتیک،ویلیام(1388) **درآمدی در تصوف و عرفان اسلامی**، ترجمه جلیل پروین، تهران: حکمت.
3- شیمل،آن ماری(1377)، **ابعاد عرفانی اسلام**، ترجمه و توضیحات عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر.
4- گوهرین،صادق(1380)، **شرح اصطلاحات تصوف**، تهران:زوار.
5- مددپور، محمد(1371)، **حکمت معنوی و ساحت هنر** ،نشر حوزه هنری و تبلیغات اسلامی.
6- نوروزی طلب، علیرضا؛ محمد افروغ (1389)، «**بررسی فرم، تزیین و محتوا در هر فلزکاری دوران سلجوفی و صـفوی**» ، دوفصـلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی ، شماره 12، بهار و تابستان 1389
7- شایسته فر، مهناز(1381)،«**بررسی محتوایی کتیبه های مذهبی دوران تیموریان و صفویان**»، فصلنامه علمی پژوهشی علـوم انسـانی دانشگاه الزهرا(س)، سال 12، شماره 43، پاییز 81
8- شایسته‌فر، مهناز (1380)،«**جایگاه قرآن، حدیث و ادعیه در کتیبه‌های اسلامی**»، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی مدرس، تهران، دانشـگاه تربیت مدرس.
9- فراست، مریم(1387)، «**نماد و نمود نام علی(ع) در هنر فلزکاری صفویه و قاجار**»، کتاب ماه هنر.
10- فربد،محمد صادق(1386)،"**هنر در سوگواری مذهبی در ایران**"،فصلنامه فرهنگ مردم ایران، انتشارات سروش، شماره 11

منبع تصاویر:

Hunt For Paradise Court Arts of Iran 1501-1576, Asia Society Museum,

.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات: 13-20

هویت ملی در مجسمه‌های ابوالحسن خان صدیقی

الهه ایمانی*، دکتر حسن‌علی پورمند**

* *دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس*[1]
** *استادیار گروه پژوهش هنر دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس*

چکیده

شهر، تبلور تاریخ و تمدن مردمانی است که در آن زندگی می‌کنند. اندیشه و زندگی مردمانی که تلاش‌های گوناگون آنان، هر یک سهمی در شکل بخشیدن به محیط شهری داشته و در کسوت شکل و محتوای شهر آنان متجلی می-شود. به همین دلیل عوامل تشکیل‌دهنده هویت شهر، هویت انسان را تشکیل می‌دهد. مجسمه‌های شهری به عنوان یکی از مهمترین آثار هنری عمومی و عنصری از محیط شهری، که به دلیل ارتباط با عامه مردم نقش بسیار مهمی را در ایجاد هویت‌مندی شهرهای می‌توانند ایفا کنند، می‌بایست با توجه به ضوابط و نیازمندی‌های کلی شهری و نیازمندی‌ها و خصوصیات بصری چهره شهری انتخاب و نصب گردند تا هویت آن شهر را مردم ببینند و با تمام وجود هویت خود را دریابند. هویت در فضای یکنواخت شهری امروز از ارزش مضاعفی برخوردار شده است. در این پژوهش که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، شیوه بروز و ظهور هویت ملی در آثار ابوالحسن خان صدیقی مورد بررسی و تحلیل قرارگرفته است.

واژگان کلیدی: مجسمه‌های شهری، ابوالحسن خان صدیقی، هویت ملی

[1] *پست الکترونیک: elahe.imani1@gmail.com*

مقدمه

امروزه به دلیل رشد سریع و بی‌رویه شهرها، تحولات زیادی در مسائل و نیازمندی‌های شهری، ایجاد شده‌است. همچنین اکثر شهرها به دلیل گسترش روز افزون ساخت و سازها دچار بی هویتی شده‌اند. تغییر سیمای شهری مشکلاتی همچون شلوغی و بی‌نظمی بصری، آلودگی بصری، عدم هویت بصری را به ارمغان آورده است. در این میان هنر و آثار هنری دارای ساختار قوی و هویت می-توانند تا حدی باعث تقلیل آلودگی‌های بصری، ایجاد وحدت بیشتر در ساختار فضا و احجام شهری، هویت بخشی به عناصر و فضاهای شهری شوند.

مجسمه‌های شهری به عنوان یکی از مهم‌ترین آثار هنری عمومی و عنصری از محیط شهری، که به دلیل ارتباط با عامه مردم نقش بسیار مهمی را در ایجاد هویت‌مندی شهرهای می‌توانند ایفا کنند، می‌بایست با توجه به ضوابط و نیازمندی‌های کلی شهری و نیازمندی‌ها و خصوصیات بصری چهره شهری انتخاب و نصب گردند تا هویت آن شهر را مردم ببینند و با تمام وجود هویت خود را دریابند. هویت در فضای یکنواخت شهری امروز از ارزش مضاعفی برخوردار شده است.

مجسمه‌های شهری یکی از ابزارهای بیانی مهم در هنر هستند. مجسمه در واقع یک ابزار بیانی انتقال دهنده مفاهیم است و در واقع نقش واسطه را بین فرستنده و گیرنده پیام بازی می‌کند. پس مجسمه‌ساز با توجه به شناخت مخاطبین خود و درک صحیح از نمادهای ترجمه شده و یا پنهان، باید با توجه به ابزارهای بیانی خود مفاهیم را انتقال دهد(سالاریان، 1380، 12). امین بداغی (دبیر بخش معماری نشریه مجسمه) دراین زمینه می‌گوید "مجسمه به عنوان نوعی نشانه شهری می تواند موجب گویایی شهر شود و عنصری مهم در تعریف فضای شهری است"(مزینانی، 1386، 89). حضور آثار هنری به خصوص مجسمه‌ها در فضاهای شهری موجب ارتقای این فضاها از نظر فرهنگی، هنری و زیبایی و در نتیجه آرام سازی محیط زندگی شهروندان می‌گردد. بنابراین توجه به آثار مهم مجسمه‌های شهری و بررسی چگونگی نمایان ساختن هویت ملی ایرانی در آنها برای خلق آثار با هویت حائز اهمیت است. امروزه ثبات سیاسی و امنیت ملی کشورها نیز با مقوله هویت ملی پیوند دارد. به همین نحو برای ما ایرانیان نیز هویت ملی اهمیت خاصی دارد و باید نسبت به تقویت و تحکیم آن، تلاشی مضاعف داشته باشیم.

به همین منظور در این مقاله ابتدا به تبیین چیستی هویت، هویت ملی و سرانجام هویت ملی ایرانی پرداخته شده است. سپس به چگونگی مطرح شدن این مسائل در جامعه ایران اشاره شده و سپس به نقش پوشاک در شناسایی هویت یک جامعه و ملت اشاره شده و درنهایت به معرفی و بررسی هویت ملی ایرانی در آثار مجسمه‌ای ابوالحسن خان صدیقی پرداخته شده است.

تبیین هویت ملی

هویت (Identity) مسئله‌ای است که انسان‌ها همواره به دنبال یافتن معنایی برای آن بوده‌اند، بی گمان، پیشینه مسئله هویت به آغاز تاریخ انسان باز می‌گردد. از دیرباز، انسان‌ها به دنبال تعریف و شناسایی خویش، قبیله، قوم و ملیت و نیز کشف تفاوت‌های خود از دیگران بوده‌اند. مفهوم هویت، در حقیقت پاسخی به سوال چه کسی بودن و چگونه شناسایی شدن است. هویت را می‌توان این گونه تعریف کرد که الگوهای رفتاری منحصر به فردی است که سرچشمه معنا و تجربه برای مردم است (کاستلز، 1380، 22) لذا برای مردمی که از زمینه فرهنگی دیگری هستند، بیگانه می‌نماید.(گیدنز، 1379، 56) هویت یک سرزمین به واسطه مولفه‌های فرهنگی، آداب و رسوم و عادت‌ها و هنر یک گروه در مکان جغرافیایی خاص شکل می‌گیرد، بنابراین می‌توان گفت که یک رابطه دو طرفه بین هنر و هویت وجود دارد؛ هنر نقش مهمی در هویت بخشیدن به

یک منطقه دارد. همچنین حفظ هویت بر یک ملت تاثیر گذاشته و به صور مختلف نمایش داده می‌شود که یکی از این صور هنر یک ملت است.

هویت به دو دسته، هویت فردی و هویت جمعی تقسیم بندی می‌شود، در هویت جمعی انسان‌ها به یک جمع و جماعت بزرگتر پیوند می‌خورند. حال اگر این جماعت بزرگتر یک ملت باشد به آن هویت ملی گفته می‌شود، به بیانی دیگر هویت جمعی شامل هویت ملی و هویت فرا ملی می‌شود. هویت ملی، در واقع واژه‌ای است مرکب از دو کلمه «هویت» و «ملت» و از جمله مفاهیمی است که همواره در معرض تغییر هماهنگ با تحولات سیاسی- اجتماعی جامعه‌های بشری قرارداشته‌است. در شکل‌گیری هویت ملی، عوامل گوناگونی تاثیر گذارند، حتی رنگ‌ها، نمادها و به طور کلی هنر و معماری نیز سهم بسیار مهمی دارند.

در ایران از اواخر دورهٔ قاجاریه و اوایل حکومت پهلوی ملت به معنای ایران (مجموع مردم ایران)، جا افتاد (بهار، 1369، 378) تا قبل از آن از ملت به معنای رعایای هر شهر یاد می‌کردند. هویت ملی ایرانی مجموعه‌ای از عنصرها و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی قومی و ملی ایرانی را شامل می‌شود که از نسل‌های گذشته تا به امروز انتقال یافته است. هویت ملی و ایرانی بعد از آشنایی با اسلام، ارزش-های دینی و اسلامی به آن افزوده شد و نقش مهمی در آن ایفا کرد. برخی از نویسندگان و روشنفکران هویت ملی ایرانی را متشکل ازچهار عنصر هویتی می‌دانندکه عبارتنداز:

1- هویت اسلامی (اسلامیت) تمام عنصرهایی که پس از گسترش اسلام و تشیع در ایران اشاعه یافت

2- هویت ایرانی (ایرانیت) شامل عنصرهای هویتی ایران پیش از اسلام

3- هویت قومی (قومیت) مجموعه ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی وتاریخی که‌مبتنی برزیست دراجتماع قومی است.

4- هویت غربی (مدرنیت) شامل عنصرها و ارزش‌های هویت مبتنی بر فرهنگ و تمدن غرب است که وارد فرهنگ ایران شده است (ثقفی، 1389، 48) بنابراین بر این مبنا می‌توان هویت ملی ایرانی را چنین تعریف کرد که از چهار عنصر ایرانیت، اسلامیت، قومیت و مدرنیت تشکیل شده باشد. پس در بررسی یک عنصر و یا اثر هنری، ملی ایرانی باید چهار ویژگی بالا را بتوان در آنها دید.

پس از به قدرت رسیدن خاندان پهلوی پروژه هویت سازی به عنوان یک اولویت در دستور کارگزاران حکومتی قرار گرفت. گفتمان هویتی این دوره، بر ابعاد مدرن و باستانی انسان ایرانی تکیه داشت. این نگاه متناقض به مقوله هویت ملی در ایران موجب شد مقوله‌هایی مثل ناسیونالیسم، ملیت، دین، دولت، قومیت و تعامل میان آنها به یکی از مباحث مهم و جدی در آن دوران تبدیل گردد(ثقفی، 1389، 44). این شرایط روشنفکران و اندیشگران بسیاری را بر آن داشته تا به باز تعریف هویت ملی در ایران و عنصرهای فراموش شده در آن دست بزنند. ملی‌گرایی، از جمله مباحثی است که در دوره پهلوی اول به آن توجه شد (بیرو، 1366، 139) و برای پیش برد اهداف خود برنامه-های زیادی طراحی و عملی گردید. در این دوره مفاهیمی چون ملت، ملیت، وطن ، کشور، هویت ملی و منافع ملی وارد گفتمان سیاسی کشور شد و حاکمیت ملی در برابر حاکمیت شاه قرار گرفت (تاجیک، 1383، 432) و تاکید بر هویت ملی و توجه به آثار باستانی ایرانی، برای خلق آثار هنری ابزاری تازه آفرید.

چالش های هویت ملی

ورود اندیشه ملیت و وطن پرستی به ایران به دلیل ارتباط ایران و اروپا و آشنایی تدریجی روشنفکران از پیشرفت‌ها و تحولات اروپا از دوره قاجار آغاز شد. شرایط ایران در اواخر دوره قاجاریه تا آغاز دوره پهلوی دچار ضعف شده بود. تنها راه نجات کشور را داشتن حکومتی دیکتاتوری اهل علم و عمل می‌دانستند (مشفق کاظمی، 1303، 11-3) و تداوم این حکومت را فقط منوط به توجه و اجرای پدیده بیداری ملی قرار می‌دادند(افشار،1302، 141). برای بررسی و

توضیح چگونگی شکل‌گیری مفهوم ملت و هویت ملی در این دوره و سیاست‌هایی که به این منظور اتخاذ و به مورد اجرا درآمد، شناسایی جریان‌های فکری آن دوره از ضرورت‌ها است. در این میان نویسندگان و هنرمندان نقش بسیار مهمی در اشاعه این گفتمان داشته‌اند. در چنین دورانی انجمن آثار ملّی ایران تاسیس می‌شود و در راستای چنین اهدافی است که این انجمن به حمایت از آثار هنری باستانی می‌پردازد و شخصیت‌های مهم ادبی و علمی تاریخی ایران بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند و به تصویر و نمایش در می‌آیند.

رابطه پوشاک و هویت

معمولاً برای تفکیک و بازشناخت قوم‌ها و ملل گوناگون به بررسی و تحلیل ارزش‌های آنان مثل دین و مذهب و زبان و ادبیات، آداب و سنن و حتی نژاد و پیشینه تایخی می-پردازند. یکی از بارزترین نمودهای عینی و ذهنی شناسایی و تمییز اقوام و ملل، پوشاک آنان است (پیمان، 1383، 37). پس از توسعهٔ جامعه‌های انسانی و شکل‌گیری فعالیت‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی و پدیدار شدن عقیده‌ها و آرمان‌های قومی و دینی ـ مذهبی، پوشاک و جنس، رنگ، شکل و دوخت هر تکهٔ جامه نقش و معنای فرهنگی یافت و کارکرد نمادین ارتباطی آنها آشکار و برجسته شد، به عبارتی پوشاک به زبان ارتباطی تبدیل شد به طوری‌که علاوه بر هویت قومی، اجتماعی و جغرافیایی، وابستگی‌های شغلی ـ صنفی، سیاسی، مذهبی و شأن و منزلت اجتماعی، اقتصادی و طبقاتی، همچنین تفاوت‌های سنی و جنسی را مشخص می‌کند.

بنابراین برای شناسایی هویت اقوام گوناگون، لازم است پوشاک مردم را همچون مجموعه‌ای از نشانه‌های زبانی مادی بنگریم و بررسی و تحلیل کنیم. اعضای جامعه از راه نشانه‌های نمادین جامه‌هایی که بر تن دارند، میان خود یک نظام ارتباطی فرهنگی برقرار می‌کنند و باعث تمایز هویت هر فرد، قوم و ملتی از فرد، قوم و ملتی دیگر می-شود. در ایران دورهٔ اسلامی گذاشتن کلاه و بستن کمربند ویژهٔ طبقات لشکری و سپاهی بوده است و عامهٔ مردم از کشاورزان، پیشه‌وران، منشیان، بازرگانان، اهل قلم تا دیوانیان و وزیران هیچ‌گاه از کلاه استفاده نمی‌کردند و به جای آن همه دستار بر سر می‌بستند. از این راه اهل کلاه (لشکریان) از اهل دستار (کشوریان) جدا و شناخته می‌شدند (ذکاء، 1342، 28). نقش دستار یا عمامه در جهان اسلام تنها برای پوشاندن و حفظ سر در برابر تابش خورشید و سوزش سرما منحصر نبوده است. گذاشتن دستار و پوشاندن سر به هنگام نماز و نیایش نشانهٔ عبودیت و احترام به خداوند و به گفتهٔ بورکهارت (1365، 111) دستار شکوه مؤمن را که "نمایندهٔ خداست" و تسلیم او را به ارادهٔ خداوند، می‌نماید. به همین دلیل است که در ایران بعد از گسترش اسلام دستار بر سر اکثر مردم به خصوص عالمان دیده می‌شود و این دستار و عمامه برای شناسایی هویت ایرانی اسلامی بر روی مجسمه‌هایی که بازنمایی شخصیت‌های مهم آن دوران هستند، دیده می-شود. همچنین داشتن لباس یقه‌گرد یکی از ویژگی‌های لباس ایرانی بوده که در مجسمه‌ها نیز این اصل رعایت شده است به طوری‌که گفته شده جعفر برمکی (150-187ق/767-803م)، وزیر ایرانی هارون‌الرشید، رواج‌دهندهٔ پیراهن یقه‌گرد ایرانی در جامعهٔ عرب آن روزگار بود که خوب جا افتاد و مورد پذیرش قرار گرفت (احسن، 1367، 58).

در دورهٔ افشاریان به جای دستار کلاه چهارگوشهٔ رایج شد گفته شده که کلاه چهارگوشه نمادی از سلطهٔ سیاسی نادرشاه بر سراسر 4 کشور ایران، افغانستان، هندوستان و ترکستان بوده است. برخی نیز برآن‌اند که این نوع کلاه احتمالاً به بیعت نادر با اهل سنت و به 4 خلیفهٔ راشدین در اسلام اشاره داشته است (Baker, 1997, 179).

در مجسمه‌ای که از نادرشاه ساخته شده است دیگر آن دستار دیده نمی شود بلکه در اینجا بر اثر مطالعات تاریخی،

مجسمه ساز کلاه چهار گوشه بر سر وی قرار داده شده است.

تاریخچه مجسمه‌سازی در ایران

مجسمه‌سازی به مفهموم امروزی، امری تازه در ایران محسوب می‌شود و حتی می‌توان گفت به جز شاهکارهای مجسمه‌سازی املش، لرستان و آثار هخامنشیان، اشکانی و ساسانی، سنت مجسمه‌سازی در ایران به دلیل اعتقادات مذهبی به یکباره قطع می‌شود. تا اینکه از دوره پهلوی که گفتمان جامعه تغییر می‌کند و به دنبال آن بحث‌های مدرنیته به کشور وارد می‌شود، مجسمه‌سازی در ایران جانی دوباره می‌گیرد. البته از دوره قاجاریه نیز چندین مجسمهٔ سنگی فیگوراتیو در کاخ‌های سلطنتی ساخته شد از جمله می‌توان به مجسمه سوار بر اسب ناصر الدین شاه در میدان توپخانه اشاره کرد که از جمله نمونه‌های ابتدایی محسوب می‌شود (موسیوند، 1389، 113).

در دورهٔ رضاشاه اولین اقداماتی که صورت می‌گیرد ایجاد شبکهٔ وسیع خیابان‌ها است که باعث ایجاد میدان‌ها و تقاطع‌های مهمی در شهر می‌شود. در این دوره همانند بسیاری دیگر از حکومت‌ها از هنر برای نشان دادن قدرت شاهی و اقتدار سیاسی حکومت در بهترین نقاط شهر استفاده شد. در این دوران، میدان‌های شهر محلی برای نصب مجسمه‌های شاه درنظر گرفته می‌شوند. این مجسمه-های شهری، جریانی یکسویه و در جهت تحمیل قدرت حکومت و جریانی ارعابی بر اساس بزرگنمایی حماسه‌وار شاه است. نه نیازهای شهر، مردم و محیطی که بی‌توجه می‌ماند(شانس، 1387، 6). البته در این دوران به دلیل گفتمانی که در جامعه به وجود می‌آید و توجه به بحث هویت ملی در جامعه پر رنگ می‌شود و با حمایت انجمن آثار ملی به مجسمه‌هایی غیر از مجسمه شاه نیز توجه می-شود. از جمله این مجسمه‌ها می‌توان به مجسمه‌های شاعران و دانشمندان ایرانی و اسطوره‌های ایرانی اشاره کرد که در این آثار هویت ملی در مجسمه‌ها بارز می‌شود. یکی از بارزترین مجسمه سازان این دوران ابوالحسن خان صدیقی است که آثار بسیار مهمی در این دوران به وجود می‌آورد. قبل از صدیقی هنر مجسمه‌سازی ایران وضع بسیار پیچیده‌ای داشت و بین نقش برجسته‌های بسیار زیبا و هنرمندانه تخت جمشید با سایر دوران معاصر تا آثار صدیقی، ورطه‌ای خالی و بستری نامساعد به عمق قرن‌ها بود. اما تشنگی سیراب ناشدنی ذوقی جامعه نسبت به تحول سبب شد که صدیقی بی‌درنگ مورد استقبال عامه قرار گیرد و ملت و دولت او را محترم بشمارند (ممیز،1376، 18). می‌توان اذعان کرد که صدیقی کمال الملک زمان خود در زمینه پیکره‌تراشی بود.

پس از انقلاب اسلامی نیز گر چه ساخت تندیس و سردیس با اوج و فرودهایی توأم بوده اما برگزاری نخستین نمایشگاه رسمی آثار مجسمه سازان معاصر ایران (سال 1368) در موزه هنرهای معاصر تهران و نصب و ساخت مجسمه‌های مختلف از بزرگان دفاع مقدس و سایر شخصیت‌های بزرگ علمی - سیاسی و اجتماعی و نصب آنها در میدان‌ها و بزرگراه‌ها طی این سال‌ها بار دیگر نشان گر اهمیت یافتن این هنر است. بعد از انقلاب به تعداد مجسمه‌های شهری افزوده شد اما از آن میان تعداد زیادی از آنها نه تنها بی هویت هستند بلکه نقش تخریب نیز در محیط شهری دارند. از جمله ساختن انواع میوه‌ها نظیر پسته و انار و غیره و همچنین حیواناتی نظیر اردک بلای جان مجسمه-سازی برای سال‌های متمادی بوده‌اند(موسیوند، 1389، 115) بحث توجه به هویت موضوعی بسیار مهم در زمینهٔ طراحی و اجرای مجسمه‌های شهری است زیرا که آثار اصیل و دارای ملیت به یک شهر، می‌توانند هویت ببخشند و هویت داشتن یک شهر به مردم آن منطقه تعلق خاطر و دلبستگی خواهد داد. همچنین به ایجاد مجسمه‌های جدید با طرح‌های دارای هویت ملی کمک خواهد کرد. اصالت آثار و توجه به هویت بومی اثری که در فضای شهر قرار می‌گیرد، در ساختار تجسمی هنر امروز از ارزش مضاعفی

برخوردار شده است. بنابراین باید با شناخت هویت به ساختن مجسمه‌هایی که با فرهنگ ملی ایرانی و همچنین فرهنگ منطقه‌های مختلف سنخیت داشته باشد، آشنایی پیدا کرد.

ابوالحسن‌خان صدیقی و آثار او

ابوالحسن‌خان صدیقی (1374-1273) نقاش و مجسمه‌ساز برجسته ٔایرانی و از شاگردان کمال‌الملک بود.

مجسمهٔ فردوسی در میدان فردوسی، مجسمه خیام در پارک لاله تهران، مجسمه نادرشاه افشار در مشهد و طرح چهرهٔ ابوعلی سینا از کارهای برجسته وی هستند. صدیقی پس از فارغ التحصیلی در زمینه نقاشی یکباره و ابتدا خودسرانه به کار پیکرتراشی پرداخت، زیرا که تا آن دوران استادی و رشته‌ای به نام مجسمه‌سازی وجود نداشت، و از این زمان به بعد، به جای نقاشی، پیکر تراشی کار و هنر اصلی او شد. در سال 1329 صدیقی به انجمن آثار ملی پیوست آثار صدیقی با حمایت انجمن آثار ملی ایران در میدان‌های شهرهای ایران قرار گرفت و با حمایت این انجمن در این دوران چهره‌نگاری از مشاهیر علمی و ادبی ایرانی را به انجام رساند و مجسمه‌های ماندگاری از این مشاهیر ساخت. ابوالحسن خان بعد از آقا کمال الملک نادر روزگار خویش شد (سیف، 1373، 59) چهره‌نگاری از سعدی، بوعلی سینا، فردوسی و حافظ حاصل این دوران است. علی‌رغم تمام محدودیت‌ها، او یک تنه کوشید که معاریف ایران را با واقعی‌ترین چهره ایرانی‌شان مجسم کند (ممیز،1376، 17). در حال حاضر کارهای او به عنوان بهترین آثاری که هویت ملی ایرانی در آنها نمایش داده شده است محسوب می‌شوند.

مجسمه فردوسی در ایتالیا

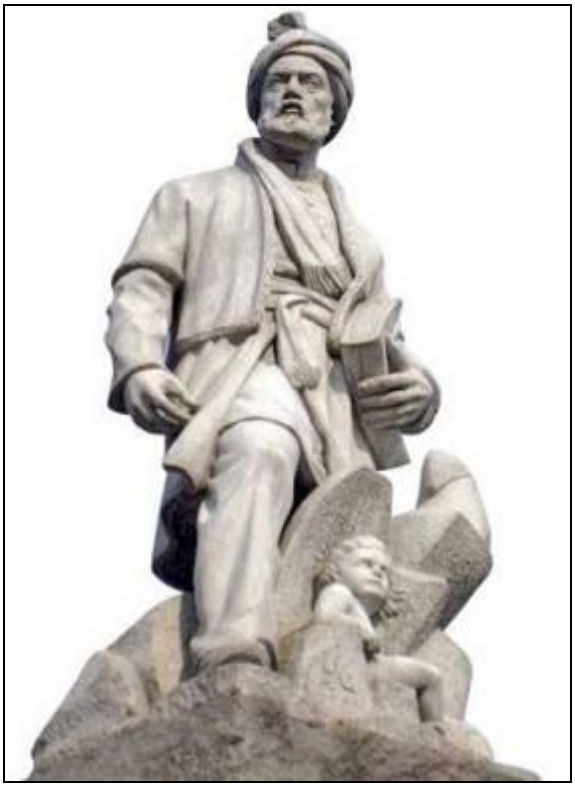
این اثر سال 1958 میلادی طی یک مراسم رسمی در پارک ویلا بورگزه (Villa borghese) در شهر رم ایتالیا نصب شده است. صدیقی در این اثر تمام سعی و تلاش خود را برای معرفی فردوسی با یک هویت ایرانی انجام می‌دهد. این اثر در عین فروتنی کاملاً نشانگر قدرت نمایی و ارائه غرور ملی و معرفی منش ایرانی اوست. شکل لباس و طرز نشستن فردوسی با رسوم کهن ایرانی و همچنین مجسمه‌های بزرگان فرنگ مطابقت دارد (ممیز، 1376، 17) گوستینوس آمبروزی مجسمه‌ساز ایتالیایی با دیدن این مجسمه چنان تحت تاثیر قرار گرفت که در دفتر یادبود نوشت: "دنیا بداند، من خالق مجسمه فردوسی را میکل آنژ ثانی شرق شناختم. میکل آنژ بار دیگر در مشرق زمین متولد شده‌است."(سیف، 1373، 64)

مجسمه فردوسی درمیدان فردوسی

ساخت این مجسمه در سال 1337 شمسی به استاد ابوالحسن‌خان صدیقی که در آن زمان در ایتالیا به سر می‌برد سپرده شد و اوایل سال 1338 نیز، کار ساخت آن به پایان رسید. ارتفاع این مجسمه سه متر است و در مرکز میدان فردوسی تهران قرار دارد.

در این اثر دستار ایرانی و یقه‌گرد و نحوه ایستادن فردوسی و نظاره او به دوردست‌ها نشان از هویت ایرانی دارد. صدیقی برای اینکه فردوسی و اثر بزرگ او شاهنامه را معرفی کند، علاوه بر کتاب شاهنامه که در دست او است زال را که یکی از شخصیت‌های شاهنامه است، در قسمت پایین مجسمه فردوسی جای می‌دهد. آن طور که در شاهنامه آمده است زال بر روی کوه قاف بزرگ شد،بنابراین پایه مجسمه به صورت یک تخته سنگ طبیعی که حاکی از داستان زندگی زال است، تهیه شد و سپس مجسمه فردوسی بر بالای آن نصب شد.

مجسمه حکیم ابوالقاسم فردوسی در شهر رم ایتالیا، سنگ مرمر کارارا


مجسمه حکیم ابوالقاسم فردوسی در میدان فردوسی سنگ مرمر کارارا
(منبع: سیف، 1373، 34)

مجسمه نادر شاه افشار در مشهد

این مجسمه به ارتفاع 7 متر در آرامگاه نادر شاه افشار درمشهد قرار دارد . ساخت این مجسمه از سال 1335 آغاز شد و در سال 1339 بر روی برج 12 متری کنار آرامگاه وی نصب شد. صدیقی در این اثر چهره نادر را بر اساس خصوصیات مندرج در کتاب‌ها و تصویرهای نقاشی تاریخی طراحی کرده است (http://www.ketabnak.com). در این اثر شاه با لباس نظامی که بر تن دارد سوار بر اسبی لجام گسیخته است که روی دو پای اسب عقب اسب خود برخاسته، در حالی‌که تبر زرینی را بر دست خود بلند کرده و نفرات سربازانش در کنار او در حال پیشروی به سمت دشمن، پرچم ایران را در دست دارند. در این مجسمه کلاهی که در دوران افشاریه رواج می‌نماید بر سر پادشاه است. نحوه به تجسم درآوردن اسب و نادر شاه نشان از حرکت تند وچابک نادر شاه دارد که نمادی از کشورگشایی‌های وی بوده است. از نحوه ارایه پوشاک نظامی این مجسمه مشخص است که با مطالعه دقیق تاریخی صورت گرفته است زیرا نوع کلاه وی و نحوه پوشاک وی با اسناد تاریخی دوران افشاریه مطابقت دارد.

مجسمه نادر شاه و سربازانش در مشهد،ریخته گری برنز سوخته
(منبع: سیف، 1373، 28)

نتیجه گیری

در مجسمه‌های فردوسی که در ایتالیا و در میدان فردوسی تهران قرار دارند چهره و نگاه فردوسی و نوع لباس وی نشان از چهار ویژگی هویت ایرانی است. از جمله اسلامیت، ایرانیت، قومیت، مدرنیت. نحوه لباس و یقه گرد بودن لباس فردوسی یکی از ویژگی های لباس ایرانیان بوده است. دستاری که بر سر فردوسی قرار دارد اشاره بر دین و مذهب اسلامی ایران دارد. از طرفی دیگر سبک ارایه اثر که تاثیرات هنر غربی را نشان می دهد همگی نشان دهنده هویت ملی ایرانی این دو مجسمه می باشد. همچنین نحوه باوقار ایستادن و نشستن این مجسمه‌ها و کتابی که که در دست وی می باشد، توجه انسان را به این مسئله جذب می‌کنند که این یک شخصیب ادبی است. در مجسمه نادرشاه افشار، نحوه به تجسم درآوردن اسب و نادر شاه نشان از حرکت تند وچابک نادر شاه دارد که نمادی از کشورگشایی‌های وی بوده است. از نحوه ارایه پوشاک نظامی این مجسمه مشخص است که با مطالعه دقیق تاریخی صورت گرفته است زیرا نوع کلاه وی و نحوه پوشاک وی با اسناد تاریخی دوران افشاریه مطابقت دارد. همگی این شواهد نشانگر آن است که ابوالحسن‌خان صدیقی، با مطالعه دقیق بر گذشته تاریخی آن شخصیت‌ها و همچنین مد نظر قرار دادن نشانه‌ها و نمادهایی مانند پوشاک آن شخصیت‌ها، موفق به خلق مجسمه‌هایی می شود که دارای هویت ملی ایرانی هستند.

فهرست منابع

1- احسن، محمد (1367)، مناظر، زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان، ترجمۀ مسعود رجب‌نیا، تهران.
2- افشار، آلجای(1302)، معارف در ایران، مجله ایرانشهر، سال دوم، شماره 3.
3- بهار، محمد تقی،(1369)، سبک شناسی، جلد 3، تهران، انتشارات امیر کبیر.
4- بورکهارت، تیتوس(1365)، هنر اسلامی، ترجمۀ مسعود رجب‌نیا، تهران
5- بیرو، آلن،(1366)، فرهنگ علوم اجتماعی ، ترجمه دکتر باقر ساروخانی، تهران، انتشارات کیهان.
6- پیمان، متین،(1383)، پوشاک و هویت قومی و ملی، مجله مطالعات علمی، شماره 19
7- تاجیک، محمد رضا،(1383)، روایت غیریت و هویت در میان ایرانیان، تهران فرهنگ گفتمان
8- ثقفی،محمد، میر محمدی،داود،(1389)، مبانی معرفتی گفتمان هویت ملی درعصر پهلوی، مجله جامعه شناسی،شماره 5
9- حبیب، فرح، نادری، مجتبی و فروزانگهر، حمیده، (1387) پرسمان تبعی در گفتمان کالبدشهر و هویت (کالبد شهر تابع هویت یا هویت تابع کالبد شهر) صص23-13، نشریه هویت شهر، سال دوم، شماره 3
10- ذکاء، یحیی، (1342)«جامه‌های پارسیان در دورۀ هخامنشیان»، هنر و مردم، ، شماره 15
11- کاستلز، مانوئل،(1380)، عصر اطلاعات، اقتصاد، جامعه و فرهنگ، ترجمه حسن چاوشیان، تهران، انتشارات طرح نو
12- سالار کسرایی، محمد،(1379)، چالش سنت و مدرنیته در ایران؛ از مشروطه تا سال 1320، تهران، نشر مرکز.
13- سالاریان، محمد،(1380)،مجسمه‌های بزرگ شهری، پایان نامه کارشناسی مجسمه‌سازی، دانشگاه تهران.
14- سیف، هادی،(1373)، ابوالحسن خان صدیقی، چاپ اول، انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
15- شانس، حمید،(1387)، عرصه‌های حضور مجسمه سازی، نشریه تندیس، پاییز.
16- گیدنز، آنتونی(1379)، جامعه شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران، نشر نی.
17- مزینانی، فهیمه،(1386)، مجسمه‌های شهری؛ زشت زیبا بلاتکلیف، نشریه شهرداری‌ها، شماره 39 .
18- مشفق کاظمی، مرتضی،(1303)، عدم امکان انقلاب با اوضاع فعلی، لزوم ظهور دیکتاتور، دیکتاتور عالم جدی، مجله نامه فرنگستان، برلین، سال اول، شماره اول.
19- ممیز، مرتضی(1376)، اولین مجسمه ساز ایران(بررسی آثار استاد ابوالحسن خان صدیقی)، فصلنامه هنرهای زیبا،شماره 2
20- موسیوند، محسن،(1389)، بررسی فرم مجسمه‌های شهری و ارتباط آن با فضای محیط، استاد راهنما : حسنعلی پورمند، دانشگاه تربیت مدرس
21- همایون کاتوزیان، محمد علی،(1380)، دولت و جامعه در ایران، حسن افشار، تهران، نشر مرکز

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات: 21-34

بررسی نقش پرنده از هرات تا اصفهان

فریبا بختیاری[1]
دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

جلوه پرنده و مرغ در هنر ایرانی پیشینه‌ای طولانی دارد، پیشینه‌ای که به گونه‌ای بنیادین از فرهنگ ایرانی کهن مایه گرفته‌است. در مورد نقش پرنده در هنر ایران، چه در دوران قبل و چه در دوران پس از اسلام، پژوهش‌هایی چند ارایه شده و برخی پژوهش‌ها نیز به پرنده به عنوان بخشی از فرهنگ ایرانی در ادبیات فارسی پرداخته‌اند. این مقاله بر آن است که ضمن بررسی نمونه آثار حاوی نقش پرنده در دو دوره تیموری و صفوی، تغییر جایگاه پرنده و شیوه جای-گیری آن در نقاشی را در مکتب هرات از دوره تیموری و مکتب اصفهان از دوره صفوی بررسی کند و نشان دهد که در کنار شروع ایجاد نقاشی‌های تک برگ در دوره صفوی و کار آزادانه هنرمندان در این دوران، نقش پرنده نیز کانون توجه قرار گرفت و این نقش که تا دوره تیموری به عنوان جزیی از کل نقاشی تصویر می‌شد در دوره صفوی موضوعیت یافته و مورد توجه و تمرکز واقع می‌شود و نوع خاصی از نقاشی ایرانی موسوم به «گل و مرغ» را ایجاد کرد.

واژگان کلیدی: مکتب هرات، مکتب اصفهان، پرنده، گل و مرغ

[1] پست الکترونیک: fariba.bakhtiari@gmail.com

مقدمه

استفاده ازنقوش پرندگان از دیرباز برروی آثاری چون سفالینه‌ها و دیوارنگاره‌ها رایج بوده ودرسیرتحول خود در دوره اسلامی، نقوش ظرافت وکمال یافته تا پرنده در کنار گل که طرحی اصیل درهنرها بوده جایگاه یابد. نقش پرنده در آثار هنر ایران از دوره ساسانیان تا کنون موجود است و به اشکال مختلف بر ظروف، پارچه‌ها و حجاری‌ها ظاهر شده و تا قرن‌های پس از آن نیز ادامه داشته و در هر دوره به شیوه‌ای خاص در هنر و حتی در ادبیات فارسی و در پیوند با شعر نیز ظاهر گشته‌است. نمونه‌هایی از تصاویر پرنده در بافته‌های ساسانی، بر روی البسه افراد نقش می‌بستند (تصویر1). پس از این دوران، چه در فرم نقاشی‌های دیواری و چه در تصویرگری نسخ، از مراحل آغازین تاریخ اسلام چندین نمونه از گیاهان و پرندگان در محیط طبیعیشان یا در کتب طبی یا به عنوان عناصر تزیینی به تصویر درآمده‌اند

(تصویر 1- پرنده در بافته‌های ساسانی)

بجز کتب طبی، گل‌ها در جاهای دیگر به ندرت به صورت منفرد، مستقل و از نزدیک تصویر شده‌اند. به سخن دیگر، جایی که گیاهان جدای از پرندگان تصویر شده‌اند، بخشی از ترکیب‌بندی کلی را تشکیل داده‌اند مانند ضیافت یا بارعام در باغ، در صحنه‌های شکار و مناظری از بهشت" (Toh, 1992). در قرن هفتم هجری نیز زکریای قزوینی «عجایب المخلوقات» را تدوین کرد که در مورد تاریخ طبیعی بود و پرنده هر چند با منظور علمی در نقاشی‌های این کتاب وارد شد و در مورد شیوه نقش‌پردازی آن می‌خوانیم که "مرغ نگاره‌های نسخه مونیخ [عجایب‌المخلوقات] بخشی از سنت تصویرگری علمی است که در کتاب‌های تخصصی پزشکی و تاریخ طبیعی به کار می‌برده‌اند" ... و نگارگر "می‌کوشد که مرغان را زنده و واقعی به نمایش گذارد و شکل و حالت آنها را صحیح نقاشی کند" (فن‌هس و شوارتس، 1385) (تصویر 2). پس از آن «منافع‌الحیوان» ابن بختیشوع جزو کتب مصوری است که حاوی نقش پرنده است. (تصاویر 3 و 4).

تصویر 2- کتاب عجایب‌المخلوقات. قرن 7 هجری قمری

تصویر 3- کتاب منافع‌الحیوان. قرن 7 هجری قمری

تصویر 4- کتاب منافع‌الحیوان. قرن 7 هجری قمری

به تدریج در کنار نگارگری، شاهد ورود پرنده به ادبیات فارسی هستیم چنانکه "رابطه بین شعر و نقاشی در ایران تقریباً از اواخر سده هشتم هجری پدید آمد و متون منظوم ابزار مهمی برای تصویرپردازی شد. ایرانیان با پیشرفت و بالندگی تصویرسازی از سده هفتم هجری به بعد، درصدد تصویرپردازی بعضی از آثار ادبی فارسی که قابلیت روایی چشمگیری داشتند، برآمدند" (آژند،۱۲۹،۱۳۸۷) و حتی مفهوم و نام گل و پرنده در اشعار شاعرانی چون عطار، حافظ و مولانا وجود دارد، کمااینکه در «منطق‌الطیر» عطار به خوبی شاهد آن هستیم. در این منظومه "پرنده، سالکی است که برای رسیدن به حقیقت سفری را آغاز می‌کند. در این سفر، پیامبر نقش هادی و راهنمای او را بر عهده دارد...." (خسروی، 1387، 67)

بلبل شیدا درآمد مست مست
وز کمال عشق نه نیست و نه هست
معنی‌ای در هر هزار آواز داشت
زیر هر معنی جهانی راز داشت

اما "این نکته شگفت است که چرا در نقاشی شیوه هرات توجه بیشتری به نقش پرنده نشده است و جنبه سمبولیک آن را نشان نداده‌اند، در حالی‌که نقاشی وتصوف[در این] زمان بستگی بسیار نزدیکی داشتند وپرنده در داستان‌های متصوفان نقشی بسزایی دارد" (نفیسی، 1352).

باید اضافه کرد که "در مرحله نخست مکتب هرات هنوز نقشمایه‌های چینی عنصر چشمگیری در نگارگری ایران بود ولی به تدریج مهار شده و نقاشان ایران با تجسم‌های ذهنی و یافته‌های بصری خود کم‌کم آن را دگرگون و به طرزی یگانه با عناصر نگارگری ایران سازگار کردند.

طوری که در مرحله پسین مکتب هرات نظم مطلوب به دست آمد و نگارگری ایران شخصیت و هویت بارز خود را پیدا کرد.

البته گفتنی است که در این دوره ارتباط بازرگانی و تجاری با چین و ورود کالاهای هنری چین به ایران (چینی‌ها، پارچه‌های ابریشمی، بافته‌های چینی و غیره) در رواج نقشمایه‌های چینی تاثیری چشمگیر داشت" (آژند، 1387، 257). تاثیری را که این نقاشی ها از چین پذیرفته‌اند می‌توان در ایده کنار هم قرار گرفتن گل و پرنده مشاهده نمود. چنانکه تصاویر نشان می‌دهند در نقاشی چینی نیز موضوع گل و پرنده وجود دارد که البته به این شکل در زمان تیموریان وارد هنر ایران نشد و همانگونه که سوگیمورا تو [Sugimura Toh] بیان می‌دارد: "ترکیب‌های متعادل رنگی و ساختارهای فضایی این عناصر با پردازش طبیعت‌گرایانه از طریق نقاشی‌های چینی سونگ و یوآن به هنرمندان ایران معرفی شد. در هر حال، سایر موتیف های بیگانه مانند پرنده، گل، ماهی و حشرات، که مضامین عمده نقاشی چینی هستند هیچ‌گاه وارد مجموعه آثار نقاشی ایرانی نشدند" (Toh, 1992) (تصاویر 5، 6) در دوره صفوی، همزمان با تداوم نقاشی‌های دوره قبل، شاهد ایجاد نوع جدیدی از نقش پرنده در ترکیبی جدید هستیم. پس از تعطیلی کارگاه دربار توسط شاه تهماسب، هنرمندان در خارج از دربار شروع به خلق آثار تک ورقی کردند و اولین زمینه‌های ایجاد نوع خاصی از نقاشی به نام «گل و مرغ» شکل گرفت.

تصاویر 5: تصویری متعلق به دوره مینگ اثر لو جی

تصویر 6: تصویری متعلق به دوره تانگ اثر هسوهسی

هنرمند پیشتاز در این زمینه رضا عباسی است که آغازگر راه بود و تثبیت و شکل‌گیری گل و مرغ توسط پسرش شفیع عباسی صورت پذیرفت. هنرمندان دیگر نیز هر کدام باعث غنای هر چه بیشتر این نوع نقاشی شده و آن‌را به دوره‌های بعدی منتقل کردند.

پژوهش‌های موجود مکتب هرات و دوره تیموری را به طور کلی مورد بررسی قرار داده و نقش پرنده و نحوه ارایه تصویری آن مد نظر نبوده است. البته در کتاب *نگارگری مکتب هرات* به نقوش این مکتب به خوبی پرداخته شده و تقریبا تنها کتابی است که به طور اختصاصی به این برهه از تاریخ هنری ایران پرداخته است. سایر پژوهش‌ها بیشتر مقالاتی هستند که نگارگری این دوره را مورد توجه قرار داده‌اند و به نقش پرندگان توجه اختصاصی مبذول نشده است. در مورد هنر ایران دوره صفوی نیز پژوهشگرانی به تحقیق پرداخته و کتبی را نگاشته‌اند و البته موضوع گل و مرغی هم که در دوران صفوی متولد شد در این کتب مورد اشاره قرار گرفته و پس از آن نیز کتبی اختصاصی در این زمینه تالیف شده‌اند و آنچه مد نظر نویسندگان پیشین بوده چگونگی ایجاد گل و مرغ در دوره صفوی و سیر تاریخی و تحول آن، هنرمندان و ارتباط آن با ادبیات ایرانی بویژه شعر و عرفان بوده است.

در پژوهش حاضر نظر بر این است که با توجه به تحقیقات انجام شده پیشین، تغییر موقعیت و جایگاه پرنده از نقاشی‌های مکتب هرات به نقاشی‌های دوران صفوی و اینکه این تغییر به چه شکلی انجام شده مورد بررسی قرار گیرد. با این هدف که نشان دهد چگونه همزمان با تغییر شرایط حاکم بر هنر و تفرد یافتن هنرمندان این نقش که از دیرباز در فرهنگ و هنر این سرزمین وجود داشته در دوران صفوی از زمینه نقاشی دوران قبل وارد فضای کادر و در آن محصور و به‌همراه گل یا درختچه تبدیل به یک موضوع خاص شد که تا دوره‌های قبل از آن به این صورت در نقاشی ایرانی وجود نداشت و گذر از دوره تیموری به صفوی در حقیقت گذر از پرنده حاشیه، تشعیر و زمینه نگاره‌ها به موضوعی مستقل است و تفرد یافتن این موضوع یعنی گل و پرنده در کنار هم یا به عبارتی «گل و مرغ»، در

بطن تفرد یافتن هنرمند از دربار است و هنرمندی که تا به‌حال در دربار کار می‌کرده اکنون در بیرون از دربار و خارج از جمع هنرمندان فعال برای یک کارفرمای واحد، به صورت انفرادی برای مخاطبینی گسترده‌تر به ایجاد تصاویر می‌پردازد. بنابراین لازم است آثار دوره تیموری مورد بررسی قرار گیرند و سپس نقطه آغازین ایجاد ترکیب گل و پرنده در نقاشی‌های دوران صفوی و عوامل موثر بر آن بیان شوند و اینکه نقش پرنده در زمان تیموری در مکتب هرات چگونه بوده، در در دوره صفوی چگونه وارد کادر شده و چگونه دارای جایگاه خاص خود می‌شود. در هر مرحله نمونه‌هایی از تصاویر مربوط به نقاشی‌های آن دوره نیز آورده شده تا با اشارات مربوط به متن همراه گردند و ضمن مشخص شدن خصوصیات نقش در هر دوره، آشکار شود که در دو دوره تیموری و صفوی نقش پرنده چگونه به کار رفته و در نهایت چگونه موضوعیت مستقل یافته است.

مکتب هرات

در اواخر قرن هشتم هجری، در ایران شاهد حضور تیمور گورکانی هستیم. وی "شالوده کوشندگی هنرهای آینده را پی نهاد که نتیجه بلافصل آن پدیداری مکتب هرات در روزگار فرزندش شاهرخ بود" (آژند، ۱۳۸۷،۲۱). پس از مرگش، سلسله تیموری را فرزندش شاهرخ رهبری نموده و مرکز حکومتی‌اش را شهر هرات قرار داد و سپس "در همین شهر مکتب هرات به دستور شاهرخ شکل گرفت و به عنوان یکی از بزرگترین مراکز نگارگری ایران در عصر تیموری مطرح شد" (گودرزی،1384، 35).

مکتب هرات در دوران شاهرخ آغاز شد ولی شیراز و مکتب شیراز نیز در پیشبرد نقاشی عهد تیموریان بی‌تاثیر نبود. چنانکه در کتاب هنر شیعی آمده است که "تحول سبک سنتی نخستین بار در هرات تحت حمایت شاهرخ (1447-808-851/1405) پسر تیمور و نیز امیر بایسنقر (وفات 837/1433) انجام گرفت و سپس در شیراز در دوران حکومت اسکندرسلطان، نواده تیمور و سرانجام در دوران فرمانروایی سلطان حسین بایقرا (1506-912/1468-873)، آخرین فرمانروای قدرتمند تیموریان در هرات به کمال خود دست یافت"(شایسته‌فر، ۱۳۸۴،۵۶). دوره سلطنت دیگری که در مکتب هرات حایز اهمیت است دوره سلطنت بایسنقرمیرزا است، چنانکه پاکباز می‌گوید:"سبک رسمی و قانون‌مندی که در هرات و زیر نظر بایسنقرمیرزا شکل گرفت بر تحولات بعدی نگارگری در دربارهای تیموریان، ترکمنان و صفویان بسیار تاثیر گذاشت." (پاکباز،۱۳۸۵،۷۵). طی این دوره‌ها هنرمندان در دربارها به سفارش کارفرمایان خویش به تولید آثار می‌پرداختند و حاصل، منظومه‌ها و دیوان‌ها و شاهنامه‌هایی بود که به صورت مجموعه‌ای از مرقعات تولید شده و نتیجه کار گروه هنرمندان بودند. مرقعات باقیمانده از دوره تیموری "بر پایه رویکرد و ساز و کار آنها به سه بخش قابل طبقه‌بندی است: آثار تصویری، آثار رسامی و نقاشی و آثار تزیینی" (آژند، ۱۳۸۷،۵۰). در این نسخ گیاهان، انسان‌ها و حیوانات و مناظر به تصویر کشیده شده‌اند. در میان نقاشی‌ها، پرندگان نیز در کنار گیاهان وجود دارند و تاثیرات چینی دوران مینگ را باز می‌نمایانند. چرا که "پسر شاهرخ، بایسنقر میرزا، به سفارش کتاب‌های نفیس پرداخت.در زمان سلطنت شاهرخ، روابط فرهنگی میان ایران و چین قوت یافت و در سال 822ق (1419م) روابط تجاری نزدیکی میان نواده‌های تیمور و امپراطور سلسله مینگ استوار شد. در این دوران ظرف‌های گل و مرغی و صنایع چین به سواحل جنوب شرقی آسیا تا شبه‌جزیره عربستان رسیدند" (شهدادی،1380، 258). هرچند که هنرمندان ایرانی نقشمایه‌های هنر چینی را بدون تغییر استفاده نمی‌کردند ولی این نفوذ در آثار قابل مشاهده است. بنابراین استفاده از پرنده را در دوره تیموری می‌بینیم که البته نقش پرنده، همان‌گونه که اشاره شد، منحصر به این زمان نبود و از دیرباز در هنر ایران وجود داشت. در این دوره نقش پرنده در متن نقاشی به صورت عنصری در کنار سایر عناصر

زمینه به کار رفته یا به صورت تشعیر در حاشیه آثار قابل ملاحظه‌اند. و "به غیر از تذهیب، تشعیر و تزیین حواشی برگ‌های نسخه‌ها نیز از عناصر تزیینی مهم دوره تیموری محسوب می‌شود که به‌خصوص در مناظر در هم تنیده طبیعی همراه با حضور حیوانات گوناگون وموجودات خیالی جلوه یافته است" (آژند، 1387، 54).

هنرمندان تیموری نقش پرنده را در جلدهای کتب نیز به کار بردند." در داخل یکی از جلدهای ساخت قرن نهم منظره پرجنبشی از جنگل روی زمینه آسمان طلایی سپیده دم نقش شده است. در قسمت جلو ماهی‌خواری است و روی درخت بلبلان نشسته‌اند، و مرغابیانی به سوی عالم نامریی پرواز می‌کنند"(اکرمن، ۱۳۸۰،۱۷۱) (تصویر 7) در نقاشی‌های این دوران همچنان پرنده‌های مختلف در نقاط مختلف نقاشی‌ها به چشم می‌خورند: بر روی درختان، در حال پرواز، بر روی زمین و ... که نمونه‌هایی از آنها را در تصاویر مشاهده می‌کنیم.

تصویر 7- جلد کتاب، چرم سوخت. قرن نهم هجری

در این دوران پرنده به عنوان عنصری از کل ترکیب بندی و تنها در کنار سایر عناصر به چشم می‌خورد که به عنوان پس‌زمینه اثر بوده و جزیی تزیینی است؛ چه در متن اثر و چه در حاشیه اثر تحت عنوان تشعیر. قابل ذکر است که در این نقاشی‌ها پرنده با درخت‌ها و درختچه‌هاهم‌نشین شده‌اند. استفاده از گل و پرنده در دوران تیموریان تحت تاثیر آثار هنرمندان چینی است که البته هیچ‌گاه در زمان ارتباط ایران و چین و تعامل هنری این دو کشور، نقاشی گل و پرنده به شکل چینی در ایران ظاهر نمی‌شود و با حدود 2 تا 3 قرن فاصله زمانی، نقاشی گل و مرغ با صورت‌های متفاوت در نقاشی ایران ظاهر می‌شود. از زمان مکتب هرات تنها یک اثر قابل ذکر است که دو پرنده را در کنار درختچه‌ای نشان می‌دهد و همچنین از همراهی پرنده و گل در تشعیر می‌توان به اثر بهزاد در مرقع گلشن اشاره نمود. در حاشیه اثر دیگری از دوست محمد هراتی که از پیروان مکتب هرات می‌اشد، نقش پرندگان گوناگونی را می‌بینیم که در زمینه تکرنگ تشعیر خودنمایی می‌کنند (تصویر 8). باید اضافه کرد "یکی از زیباترین آثار دوره تیموری و مکتب هرات، کتاب کلیله و دمنه «نصرالله ابوالمعالی» است. تصاویر این کتاب به‌صورت نگاره‌هایی جدا از متن و کاملاً مستقل ترسیم شده و زیباترین تصاویر حیوانی هستند که از نقاشی ایران بر جای مانده است" (شریف‌زاده، 1383، 89-87) که تصویر 11 نمونه‌ای از حضور نقش پرنده را در این کتاب نشان می‌دهد.

تصویر 8: مکتب هرات، مکتب هرات اثر دوست محمد هراتی

تصویر 9: مکتب هرات از کتاب کلیله و دمنه

مکتب اصفهان

رضا عباسی، شفیع عباسی و محمد زمان از هنرمندان دوره صفوی در اصفهان بودند. از هنرمندان نامی این دوران می‌توان به محمد قاسم، محمد یوسف، محمد علی و معین مصور اشاره نمود که راه رضا عباسی را در پیش گرفتند. دوره‌های هنری قبلی زمان‌ایی بودند که دربار حمایت گسترده‌ای از هنرمندان به عمل می‌آورد و هنرمندان در کارگاه‌های کتابخانه سلطنتی به کار گروهی و مصور کردن نسخه‌هایی که کافرمایان آنها شاهان و شاهزادگان بودند، به خلق آثار می‌پرداختند. در دوران شاه تهماسب، این حمایت از هنرمندان دریغ شد ."زمانی که شاه توجه خود را از امور هنری برگرفت، بسیاری از هنرمندان از ایران به منظور یافتن حامیان و مشتریان جدید، به سرزمین‌های هند، ترکیه، ازبکستان و دکن، مهاجرت کردند." که البته در این بین " عدم توجه شاه به هنرمندان را، حمایت درباریان دیگری مثل برادرزاده شاه، ابراهیم میرزا، (یکی از طرفداران سخاوتمند هنرمندان)، جبران می‌کرد"(شایسته‌فر 1384، 49). به علاوه اینکه عده‌ای از هنرمندان نیز به ایجاد کارگاه‌های خصوصی پرداختند تا بتوانند بدین وسیله گذران زندگی کنند."معیشت این نقاشان [نقاشان صفوی] چه از راه سفارش‌هایی که از امرا و بزرگان و تجار و متعینان دیگر می‌گرفتند، و چه از راه ساختن نمونه‌های متعدد و یکنواختی که استفاده عام داشت و به آسانی قابل خرید و فروش بود (نظیر قلمدان‌ها و قاب‌آیینه‌ها و نقاشی‌های آبرنگ گل و پرنده) تامین می‌شد و در عین حال، چشم براه حامیان ثروتمند و هنر دوستی نیز می‌ماندند که شاید با سفارشی عمده، آتیه مالی‌شان را تا مدتی دراز سر و سامان بدهد و خاطرشان را آسوده بدارد." و در نتیجه "در این پراکندگی نقاشان، نوعی از نقاشی تازه و مستقل و بی‌نیاز به پشتوانه‌ی یک متن ادبی رشد می‌کند که می‌تواند زمینه‌ساز رسوخ این هنر به میان هنردوستان و خریدارانی تازه‌تر شود، ونقاشان مستقل تا زمان فتحعلی‌شاه قاجار می‌توانند روی پای خود بایستند و با گرفتن سفارش‌هایی، زندگیشان را بگذرانند" (آغداشلو1367، 18).

از همه مهم‌تراین‌که در این دوره در پای آثار، امضا و نام هنرمندان را می‌بینیم که در دوره‌های قبل وجود نداشت یا به ندرت دیده شده‌اند و همچنین پارچه‌هایی در این زمان با نقش پرنده نیز دیده می‌شوند."

طرح‌های منسوجات، مخصوصاً پارچه‌های ابریشم زربفت، انواعی از طرح‌های زیبای گل و بلبل را نشان می‌دهند. یک پارچه زربفت حاوی تکرار نقش پرنده آوازخوان بر بوته‌ای از گل رز صورتی است که از زمین برآمده و پروانه‌ای بر بالای آن پرواز می‌کند. پارچه‌های فاخری از این دست در لباس‌های رسمی مجلل درباری استفاده می‌شدند که نامشان خلعت بود و از ابریشم‌های حاوی نقوش پیکره، گل یا راه راه و مخمل ساخته می‌شدند که در خدمت شکوه تشریفات دربار صفوی بودند" (Diba, 1996,106).

در هر حال این دوره نیز تداوم استفاده از پرنده در کنار سایر نقوش در نقاشی‌های تک ورقی یا نسخ، پارچه و وسایل تزیینی می‌باشد و تشعیرهای حاوی تصاویر حیوانات و پرندگان افزایش می‌یابد و در این زمان رضا عباسی، پرنده را در کنار گل در حصاری به نام کادر نقاشی محصور می‌کند و روی این نقش خاص تمرکز می‌کند.

از دلایلی که می‌توان برای افزایش حضور این نقش ارایه نمود یکی گسترش روابط صفویان با کشورهای اروپایی است و در نتیجه حضور بازرگانانی که گراورهایی را با خود

به ایران می‌آوردند که حاوی مضامین علمی گیاه‌شناسی بودند و این تصاویر را برای نقش بستن در پارچه‌ها به طراحان پارچه سفارش می‌دادند. (تصویر 10)

تصویر10- قطعه پارچه دوره صفوی

از آنجا که طراحان پارچه خود نیز نقاش بودند این امر می‌توانسته باعث نفوذ طراحی‌های گراورها به نقاشی شود. در اینجا آنچه حایز اهمیت به نظر می‌رسد ذوق و سلیقه سفارش دهندگان است که باعث رونق گرفتن نوع خاصی از نقاشی بین هنرمندان ایرانی می‌شود. به حدی که شیلا کنبی می‌گوید: "اگر چه رضا عباسی به نقش پرندگان روی صخره پرداخته بود و تعدادی بوته‌های گل در مرقع‌های متعلق به قرن 10 هجری وجود دارد، ولی نقش پرندگان، زنبورها و پروانه‌ها در کنار ساقه‌ها با آناتومی صحیح، شیوه نوینی است که در نقاشی ایرانی پدیدار شد. یک طرح گل و مرغ و نیز یک مرقع طراحی که بر روی برخی از آنها امضای محمد شفیع دیده می‌شود، قویاً معرف شیوه نفوذ اروپایی است. تا اواسط قرن هفدهم میلادی داد و ستد با اروپا کاملاً استوار شده و اروپاییان از هر طبقه و قشری، خود الگوها و طرح هایی از نباتات که مورد توجه اروپاییان بود، برای بافنده‌های ایرانی به همراه می‌آوردند"(کنبی، 1387 ، 110). البته باید در ادامه سخن وی گفت که الگوی برگرفته شده توسط ایرانیان از این طرح‌ها صرفاً پرداختن به شیوه‌ای طبیعت‌گرایانه و نگریستن به محیط اطراف برای نقاشی است و نه کپی‌برداری از طرح‌ها در نقاشی‌هایشان. در توضیح آن همین امر کفایت می‌کند که پرنده‌ها و درختچه‌های تصویر شده کاملاً بومی ایران و مخصوصاً اصفهان هستند. مطلب دیگر اینکه در نقاشی‌های مربوط به دوره‌های پیشین ایران گل و پرنده را می‌توان مشاهده نمود که همراه با نقوش دیگر در نقاشی‌ها استفاده شده‌اند و اختصاصاً گل و مرغ نامیده نمی‌شدند. (تصاویر مربوط به منافع الحیوان، کلیله و دمنه، عجایب المخلوقات و نسخ مکتب هرات). از دیگر عواملی که می‌توان در حد اشاره به آنها پرداخت بازگشت هنرمندان در اواخر دوره صفوی از کشوری چون هند می‌باشد که تاثیراتی از نقش پرنده را از هند وارد نقاشی ایرانی کردند. در نقاشی‌های مربوط به دوره صفوی همچنان نقش پرنده حضور دارد و این بار به گونه‌ای افزون‌تر در تشعیرها همراه با حیوانات و گل‌ها به کار می‌رود و جالب این که در تشعیر کارهای دوره قبل که متاثر از نقاشی آب‌مرکبی چینی به صورت تکرنگ اجرا می‌شدند، اکنون رنگ وارد شده و پرندگان رنگین در بین تشعیرهایی به رنگ طلایی یا اُخرا مشاهده می‌شوند که مثال‌هایی از آنها را در تصاویر مربوط به دوره صفوی ملاحظه می‌کنیم. در این آثار پرنده در متن و به عنوان یک جزء از نقاشی است و هنوز به عنوان موضوع مطرح نشده و به صورت پرنده‌ای فارغ از هر گونه جزییات به تصویر درآمده است. رضا عباسی پس از طی دو دوره کاری خود، یکی در دربار و دیگری در خارج از دربار، به تصویر کردن آنچه در طبیعت اطرافش بود پرداخت. از وی تصاویری بر جای مانده که در آنها به نقش پرنده اهمیت داده شده و با اندازه‌ای بزرگ‌تر و حاوی جزییات بیشتر به آن پرداخته شده است و حتی از نقش پرنده بر روی لباس شخصیت‌های نقاشی‌اش نیز استفاده می‌کند(تصویر 11) .

تصویر 11- مکتب اصفهان. رضا عباسی

پس از او، شفیع عباسی نیز نام با اهمیتی در عرصه نقاشی‌های گل و مرغ می‌باشد چرا که اساس آن را محکم نموده و به همراه هنرمندان بعدی این نقاشی را به دوره‌های بعدی، زند و قاجار، انتقال دادند. وی "یکی از مروجین حقیقی و آغازگران جدی گل‌ها و پرنده‌های تک است و تعداد قابل توجهی از آثار باقی مانده‌اش که در عین استادی تام و تمام کار شده‌اند، تاثیری را که از نقاشی پرنده‌ها و گل‌های هنرمندان هندی معاصرش گرفته است آشکار می‌کند"(آغداشلو، 1367، 36). چنانکه در تصویر 12 مهارت وی در آثار اولیه گل و مرغ به چشم می‌خورد.

تصویر 12. مکتب اصفهان. شفیع عباسی

به بیانی دیگر "محمدشفیع عباسی در ژانر گل و مرغ فرهیخته بود و نگاره‌های تک‌برگی زیبایی از او در این نوع نقاشی باقی مانده است. نقش پرندگان، گل‌ها، زنبورها، شاه‌پرک‌ها از موضوعات مورد علاقه او بود که از قرار معلوم به شاه عباس دوم هم شیوه طراحی و نقاشی آنها را می‌آموخته است، زیرا از شاه عباس دوم نگاره گل و مرغی در دست است که شیوه محمد شفیع عباسی را به یاد می‌آورد" (آژند، 1385، 39). از این جمله بر می‌آید که شاه عباس نیز خود به این موضوع علاقمند بوده و به تصویر کردن پرنده می‌پرداخته " روشن نیست که [شاه عباس دوم] نگارگری را پیش کدام استاد فرا گرفت، ولی نقش گل و مرغی که از او باقی مانده، سبک شفیع عباسی، فرزند رضا عباسی، را به یاد می‌آورد"(آژند،۱۳۸۵،۳۶). در کنار نقاشی‌های مرقعات و نسخ و منسوجات، به نقش پرنده در دیوارنگاره‌ها و بناهای این دوران برمی‌خوریم که نشان از همه‌گیر شدن این نقش در بین اشراف و سپس مردم دارد چرا که نمونه‌هایی از جلدها و قلمدان‌ها را نیز با نقش گل و مرغ می‌توان مشاهده نمود." در کاخ چهلستون قزوین: تزیینات روزنه‌ها، شاه‌پرک‌ها و لچکی‌ها و دهانه قوس‌ها، نقوش تزیینی اسلیمی و ختایی هستند که با استفاده از زر و لاجورد به وجود آمده و در اصل با شکوه حیرت‌آوری می‌درخشیده‌اند. بر شاخ و برگ درختان، نقوش گل و مرغ و پرندگان همچون، سینه‌سرخ، گنجشک، مرغابی، قرقاول، پرندگان دم‌دراز نقش شده‌اند"(شریف‌زاده،1381، 104). حتی در کاخ چهلستون اصفهان نیز همین ایده به تصویر درآمده است چنانکه اکرمن می‌گوید: " در سال 1008 ه. ق. شاه عباس فرمان داد تا قصر زیبایی برای او در اصفهان بنا کنند. این قصر که هنوز برپاست چهلستون نامیده شد. تخت شاهی در تالاری رو به‌روی مدخلی عظیم با ستون‌های منقش رنگارنگ باریک و بلند که ارتفاع آن‌ها به پانزده متر می‌رسید قرار داشت. از این تالار تختگاه، چهار در رو به اتاق‌های خصوصی و تالار بار گشوده می‌شد. از این

درها که به نقاشی‌های زیبا آراسته است، یکی اکنون در موزه آلبرت و ویکتوریا و یکی در موزه متروپولیتن است. در مقابل این دو در، که متضمن تصاویر انسان و جانوران هستند، دو در دیگر به نقش گل‌هایافسانه‌ای و پرندگان اختصاص دارند. این گل‌ها که هرگز در روی زمین نشکفته‌اند، محصول خیالی پخته و ظریف و متکی به سوابق قدیم است. پرندگان اگر چه کاملاً طبیعی به نظر می‌رسند از جهت صراحت تصویر جز آثار نقاشان متخصص پرنده در خاور دور هم‌شان و رقیبی ندارند"(اکرمن، ۱۳۸۰،۱۷۵). (تصویر13)

تصویر13- چهلستون اصفهان، قرن دهم

نقش متفاوت پرنده در مرقعات تیموری و صفوی

همانگونه که اشاره شد، در مکتب هرات از نقش پرنده در آثار بسیاری استفاده شده است. درتصاویرپرندگانی را می‌بینیم که روی درختان، روی گل‌ها، در حال پرواز و ... در آثار جای گرفته‌اند و در واقع دورنمایی از پرندگانی هستند که نگارگر در محیط اطراف خود می‌بینید و بدون پرداختن به جزییات در پس‌زمینه تصویرشان می‌کند. پرنده عنصری از طبیعت است و جزیی از نقاشی محسوب شده که هیچ تمرکزی روی آن صورت نمی‌گیرد، در کل اثر به طور پراکنده کار شده و حتی در تشعیر آثار در بیرون از کادر نقاشی نیز قرار می‌گیرد. پرندگان به صورت تکی و گروهی در حالت‌های مختلف در تصاویر موجود هستند. (تصاویر 14 تا 19) و گاه در خدمت متن ادبی قرار گرفته و در تزیین حاشیه متون به کار گرفته می‌شوند.

تصویر 14: مکتب هرات، منسوب به بهزاد

تصویر15: مکتب هرات، منسوب به بهزاد

تصویر 16 شاهنامه بایسنقری

تصویر17: مرقوم محمدی

تصاویر 18و 19- مکتب هرات، مرقع گلشن، بهزاد

در دوره صفوی با تغییراتی که در خلق و نوع آثار نسبت به دوره پیشین اتفاق افتاد، با نقاشی گل و مرغ روبرو هستیم که در شیوه‌های مختلف در کار نقاشان نمود پیدا می‌کنند و تبدیل به یکی از انواع نقاشی سنتی ایرانی می‌شوند. در این دوره در نقاشی رضا عباسی پرنده با شکل و اندازه و موقعیت جدید و متاثر از طبیعت اطراف نقاش ظاهر می‌شود. پرنده کاملاً قابل شناسایی می‌باشد چرا که او پرندگانی را تصویر می‌کرد که در محیط زندگی او در "دسترس و دید او قرار داشته‌اند و بومی باغ‌های اصفهان بوده‌اند" (شهدادی، 1384، 20) و شامل چرخ ریسک‌ها و دم‌جنبانک‌هامی‌شد. (تصویر 20 و 21)

تصاویر 20 و21- اصفهان، اثر رضا عباسی

پرنده در کنار درختچه نقاشی شده، فرمی طبیعتگرایانه دارد و در مرکز نقاشی قرار گرفته است، تمایل به حرکت دارد و در بیشتر کارها به شکل طبیعی رنگامیزی شده و یا تکرنگ است. سپس آثاری از شفیع عباسی را می‌بینیم که در آن‌ها به تدریج به شکل نقاشی گل و مرغ امروزی درمی‌آید و در کنار گل و پرنده از عنصر دیگری مانند پروانه یا به طور کلی حشره استفاده می‌شود. و این بار شکوفه‌ها در نقاشی ظاهر شده‌اند که از این به بعد جزء

عناصر اصلی کار قرار می‌گیرند یا در دوره‌های بعدی در کنار گل رز نشان داده می‌شوند. (تصاویر 22 تا 24)

تصاویر 22، 23 - اصفهان، شفیع عباسی

تصویر 24- اصفهان، شفیع عباسی

در تصاویر دیگری از معین مصور، شاگرد رضا عباسی، و همچنین محمدیوسف شاگرد دیگرش نیز نقاشی گل و مرغ را مشاهده می‌کنیم. (تصاویر 25 و 26) که در همه این آثار پرنده همراه با جزییات بر اثر نقش بسته است.

در آثار دو دوره قلم‌گیری‌ها، زاویه دید، نحوه پردازش اثر، رنگ‌ها، حالت‌ها و موقعیت‌های جای‌گیری متفاوتی را می‌بینیم که کارها را از هم متمایز می‌کند و در حقیقت به نوعی متاثر از نگارگری ایرانی در سطح وسیع‌تر در هر دوره هستند. در کنار این تغییر، در اجرای ترکیب گل و پرنده و ایجاد نقاشی‌های گل و مرغ، در مورد شرایط ایجاد آثار توسط هنرمندان، گفتنی است که در آثار هر دو دوره نوعی نگرش متفاوت نسبت به هنرمند خالق اثر وجود دارد.

تصویر 25: اثر معین مصور

تصویر 26: اثر محمد یوسف

گرچه در اواخر تیموری هنرمندان شناخته شده هستند و آثاری را به آن‌ها نسبت می‌دهند ولی کماکان متاثر از همان سنت دیرینه نقاشی ایرانی و به طور کلی سیستم حاکم بر هنر ایرانی، نام هنرمندان به طور انفرادی در آثار مطرح نیست، مگر در آثار شاخص که آثار به نام هنرمند سرپرست کارگاه نامگذاری می‌شوند، و همه هنرمندان تحت حمایت دربار به صورت گروهی به تولید آثار می‌پردازند آن هم آثاری که در قالب نسخ خطی و دیوان‌ها هستند.

در دوره صفوی در دوره‌ای که هنرمند دیگر حامی ندارد و به صورت انفرادی کار می‌کند نام هنرمندان را در پای آثار می‌بینیم و هم‌چنین شکل‌گیری و گسترش نقاشی‌های تک‌برگ در این دوره نشان از تفرد یافتن هنرمندان است. در دوره صفوی، با افزایش هنرمندان آزاد، موضوعات نیز متنوع‌تر شده و آزمون فرم‌های جدیدی از نقاشی آغاز شد که یکی از آن‌ها گل و مرغ بود که در ابتد به صورت پرنده و درختچه بود و پس از مقبولیت یافتن تبدیل به نوعی از نقاشی ایرانی شدند.

نتیجه گیری

با توجه به آنچه عنوان شد، پرنده به عنوان نقشی دیرینه در هنر ایران وجود داشته است. در دوره‌های تاریخی به اشکال گوناگون و بر روی زمینه‌ها و مواد مختلف حضور این نقش را می‌توان مشاهده نمود. در دو دوره مورد بررسی یعنی تیموری (مکتب هرات) و دوره صفوی (مکتب اصفهان) نمودهای متفاوتی از این نقش ارایه شده است. در دوران تیموری که هنرمندان به صورت جمعی در کارگاه‌ها مشغول به کار بودند و تحت نظارت و دستور کارفرما، آثاری که تولید شدند حاوی نقش پرنده در متن کار یا تشعیرها بود که هیچ‌گاه کانون توجه نبودند. در دوره صفوی، هنرمندان آزادانه‌تر و فارغ از

دستورات کارفرمایان به ایجاد نقاشی‌ها و بخصوص مرقعات تک‌برگ پرداختند و در این دوره همزمان با تفرد یافتن هنرمندان صفوی که دیگر برای خود کار می‌کردند و آثارشان امضا داشت، پرنده به صورت نقاشی مستقل «گل و مرغ» ظهور کرده و جایگاهش از متن و پس زمینه به پیش‌زمینه و موضوع اصلی تبدیل شد و هنرمندان توانستند آزادانه ترکیب‌هایی که تا پیش از این در نقاشی وجود نداشتند بیازمایند و وارد هنر ایرانی کنند.

فهرست منابع

1- آژند ، یعقوب. (1385). هنر نگارگری مکتب اصفهان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد،سازمان چاپ و انتشارات فرهنگستان هنر
2- آژند، یعقوب. (1387). مکتب نگارگری هرات، تهران: فرهنگستان هنر
3- آغداشلو ،آیدین. (1367). آقا لطفعلی صورتگر شیرازی،تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور
4- بیکر، پاتریشیا. (1385)، منسوجات اسلامی، ترجمه مهنازشایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی
5- اکرمن، فیلیس. (1380). شاهکارهای هنر ایران، ترجمه: پرویز ناتل خانلری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
6- پاکباز ، رویین. (1385) . نقاشی ایرانی از دیرباز تا کنون. تهران : زرین و سیمین
7- پاکباز ، رویین. (1386) . دایره المعارف هنر، چاپ ششم،تهران: فرهنگ معاصر
8- خسروی، حسین. (1387). نگاهی به نمادپردازی در منطق‌الطیر عطار، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره 12
9- ریاضی، محمد رضا. (1381). طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی، تهران: گنجینه هنر
10- شایسته‌فر، مهناز. (1384). هنر شیعی. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی
11- شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (1381). دیوارنگاریایران،تهران : موسسه صندوق تعاون سازمان میراث فرهنگی کشور
12- شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (1383). تاریخ هنر نگارگری ، تهران: کمال هنر:خوش نهاد پیمان
13- شهدادی، جهانگیر. (1384). گل و مرغ دریچه ای بر زیبایی شناسی ایرانی ، تهران: کتاب خورشید
14- فن‌هس، سیرینکس و شوارتس، ادوارد.(1385). نقش مرغ در نسخه عجایب‌المخلوقات، گلستان هنر، شماره 4 ،ص 88-78
15- کنبی ، شیلا. (1387). نقاشی ایرانی، ترجمه : مهدی حسینی، تهران: معاونت پژوهشی دانشگاه هنر
16- گرابر، الک. (1383). باغ‌های خیال، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر
17- گودرزی(دیباج)،مرتضی. (1384). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر ، تهران: سازمان سمت
18- نفیسی، نوشیندخت.(1352). تک پرنده بر شاخه گلی، تهران: فرهنگ و مردم / دوره11-ش126،ص65-60
19- Diba S., L., 1996. The Rose and the Nightingale in Persian Art. Arts of Asia, vol. 26 , no. 6 (November-December 1996): 100-112
20- Toh, S, 1992. Chinese Influence on Persian Paintings of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Senri Ethnological Studies, no. 32: 135-146

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات : 35-45

معرفی یک نسخه از کتاب کلیه و دمنه در نمونه های کهن

مرضیه برکت رضایی*، دکتر سیدابوتراب احمدپناه**

* *دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس*[1]

***استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس*[2]

چکیده

کلیله و دمنه، یکی از کهن ترین مجموعه‌های ادب و حکمت و موعظت است که در هزارهٔ دوم پیش از زایش مسیح در هندوستان به فرمان «دابشلیم رای» و به همت «بیدپای برهمن» و تنی چند از برهمنان به زبان سانسکریت با نام «پنجاتَنتَره» فراهم آمده است. این کتاب در پنج باب به صورت گفت و شنود میان دو شغال با نام‌های کلیله و دمنه که با هم دوستی داشتند، از زبان سایر حیوانات در معرفت قوانینِ سیاست و امور مملکت داری و آداب و زندگانی به سبک داستان نویسی هندوستان یعنی حکایت در حکایت سروده شده است. یکی از این میراث با ارزش که این نوشتار به معرفی آن می‌پردازد، نسخه شماره 2198 کتابخانه کاخ گلستان است. این نسخه، از نمونه‌های مصور کتاب *کلیله و دمنه* است. در این نوشتار جایگاه این نسخه در بین نمونه‌های کهن کتاب *کلیله و دمنه* بررسی می‌شود. برای این منظور نخست به صورت اجمالی تاریخچه ادبی کتاب *کلیله و دمنه* گفته شده و سپس نمونه‌های مصور کتاب *کلیله و دمنه* موجود در مراکز گوناگون نسخه‌های خطی در جهان، بیان شده‌اند تا جایگاه نسخه مورد بحث در بین آنها نشان داده شود. در آخر با روش توصیفی ـ تحلیلی به بیان وجوه زیبایی‌شناسی آن نسخه می‌پردازد. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که کتاب *کلیله و دمنه* در بین متون ادبیات کهن اهمیت ویژه‌ای دارد. با توجه به اهمیت این کتاب و قابلیت مصورسازی داستان‌های آن جایگاه این کتاب در ادبیات و مصورسازی امروز ما برای نسل‌های جدید خالی به نظر می‌رسد. با بازآفرینی *کلیله و دمنه* در دنیای امروز با بیانی نو و جدید می‌توان بین تجربه‌های نوین و گذشته فرهنگی ارتباط برقرار کرد. به طور کلی، با جمع‌آوری نسخه‌های خطی که معرف میراث کهن هر قوم هستند، می‌توان جایگاه هر نسخه را در گذشته دور بررسی کرد و با مقایسه با دوران حاضر به بیان آنها برای نسل‌های امروز پرداخت.

واژگان کلیدی: کلیله و دمنه، نسخه خطی، تاریخچه ادبی، مصورسازی

[1] *پست الکترونیک: m_barekat_r@yahoo.com*

[2] *پست الکترونیک: ahmadp_@modares.ac.ir*

مقدمــه

میراث بزرگ ادبیات فارسی از طریق کتب خطی به دست ما رسیده است. هنر کلام و نگارش به همراه تزیین کتب و مصورسازی آنها، طی قرون متمادی مورد اهمیت واقع شده است. ارتباط ادبیات با مصورسازی از شاخصه‌های هنر و فرهنگ جهانی ایران است. پند و موعظه از موضوعاتی است که ایرانیان در فرهنگ و ادبیات خود برای آن بیشترین سهم را قائل شده و در این زمینه کتب مختلفی تألیف نموده‌اند. از جمله این کتب می‌توان *کلیله و دمنه* را نام برد که از منابع غیر ایرانی اخذ شده ولی در ترجمه‌ها و بازنویسی‌ها کم‌کم صبغه ایرانی پیدا کرده است. نسخه‌های زیادی از این کتاب توسط هنرمندان ایرانی مصور گردیده است که در مراکز گوناگون نگهداری می‌شوند.

«گنجینه کتب و نفایس کاخ گلستان» که در گذشته به نام «کتابخانه سلطنتی» شهرت داشت، یکی از معتبرترین مراکز نگهداری کتب و آثار خطی و هنری است و شهرت جهانی دارد (سمسار،1379:ص9). در *فهرست کتب ادبی عرفانی خطی کاخ گلستان* که توسط بدری کامروز (آتابای) در سال 1357 خورشیدی چاپ شده است، قدیمی‌ترین نسخه *انوارسهیلی* که در گنجینه کتابخانه سلطنتی مضبوط است نسخه‌ای‌ست به شماره دفتر 2198 که برگ‌هایی از پایان و میان آن ساقط شده و نام کاتب و تاریخ کتابت آن مشخص نیست (آتابای، 1357:ص24).

سه نسخه دیگر از کتاب مستطاب *انوارسهیلی* به شماره‌های دفتر 1844_174_939 در کتابخانه سلطنتی موجود است که هر یک از آنها تعدادی نقاشی‌های آب و رنگ به شیوه مکتب قاجار دارد و به ترتیب از اوائل تا اواسط قرن سیزدهم هجری قمری کتابت و مصور شده که نام راقم و تاریخ کتابت آن معلوم است. (آتابای، 1357:ص25).

درپی تحقیقات انجام گرفته مشخص شد که نسخه شماره 2198 کتابخانه کاخ گلستان که آتابای آن را *انوارسهیلی* معرفی کرده در اصل نسخه خطی از کتاب *کلیله و دمنه بهرامشاهی* است و فقط این کتابخانه یک نسخه از کتاب مذکور را دارد. همچنین کتابخانه کاخ گلستان چهار نسخه نفیس از کتاب *انوارسهیلی* به شماره‌های 1876-1844-936-174 را دارد که در فهرست یکی از شماره‌ها آورده نشده است.

محمدحسن سمسار در کتاب *کاخ گلستان* در بخش کتاب‌های ادبی و دیوان‌ها ذکر کرده: در مجموعه کتابخانه کاخ گلستان شمار کتاب‌های ادبی شامل شعر و نثر از دیدگاه شمار از کتاب‌های هر شاخه دیگری بیشتر است (سمسار، 1379:ص 154). سپس به چند نسخه از این آثار اشاره برده اما از نسخه *کلیله و دمنه* و *انوارسهیلی* موجود در این کتابخانه حرفی به میان نیاورده است.

در بخش 2 این نوشتار تاریخچه ادبی کتاب *کلیله و دمنه* بیان می‌شود. این تاریخچه، توسط نگارنده در جدولی خلاصه شده است تا طبقه‌بندی ادبی آن به سادگی بیان شود و همچنین جایگاه *کلیله و دمنه* شماره 2198 کتابخانه کاخ گلستان که نسخه‌ای از کلیله و دمنه بهرامشاهی می‌باشد از ابتدای ورود کتاب به ایران در میان ترجمه‌ها و بازنویسی‌های این کتاب مشخص شود. سپس در بخش 3 از مقاله حاضر، نمونه‌های مصور جمع‌آوری شده از مراکز مختلف نگهداری نسخه‌های خطی طبق سیر ادبی در جداول گوناگونی آورده شده است که نگارنده در پژوهش خود به جمع‌آوری آنها پرداخته است. در بین جداول، نسخه‌های موجود در کاخ گلستان با رنگی متفاوت نشان داده شده‌اند. در بخش 4 مقاله، که به صورت تخصصی و با روش توصیفی ـ تحلیلی به بیان ویژگی‌های نسخه شماره 2198 پرداخته می‌شود، ابتدا برای بررسی این اثر نفیس و گرانمایه طی مراجعه به بخش نسخ خطی مجموعه کاخ گلستان تصاویر نسخه شماره 2198 توسط نگارنده تهیه گردید که تصاویر به کار برده شده از این طریق بدست آورده شده است.

نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که کتاب *کلیله و دمنه* از جمله کتاب‌هایی است که می‌توان آنرا برای نسل‌های امروز بازنویسی و مصورسازی کرد. همچنین به اهمیت جمع‌آوری نسخه‌های کهن از مراکز مختلف نگهداری نسخ خطی می‌پردازد. در جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش کتب زیادی مورد بررسی قرار گرفته است و امید است گامی مؤثر در معرفی عظمت و شکوه فرهنگ و تمدن ایرانی باشد.

2. تاریخچه ادبی کتاب «کلیله و دمنه»

تاریخچه، ترجمه‌ها و آگاهی‌های بسیاری درباره کتاب *کلیله و دمنه* وجود دارد که بخش قابل توجه آن‌ها توسط استاد محمدجعفر محجوب در تحقیقی به نام *درباره کلیله و دمنه* مورد اشاره، نقد و تحلیل قرار گرفته است. در این نوشتار، با بیانی ساده‌تر در مورد این کتاب مطالبی آورده شده است. برای این منظور خلاصه تاریخچه ادبی این کتاب در جدول شماره یک آورده شده است. در مرکز این جدول جایگاه *کلیله و دمنه بهرامشاهی* با رنگ متفاوتی از سایر کتاب‌ها مشخص شده است، تا علاوه بر شهرت این کتاب در بین ترجمه‌های گوناگون، به جایگاه متن نسخه شماره 2198 کتابخانه کاخ گلستان در ادبیات فارسی که از این ترجمه نگاشته شده است اشاره شود .ریشه اصلی کتاب *کلیله و دمنه* را هند می‌دانند اما در زبان هندی، کتابی به نام *کلیله و دمنه* وجود ندارد. *کلیله و دمنه* آمیزه‌ای از دو یا چند متن هندی است که داستان‌هایی به آن افزوده شده است. پایه و بنیاد بیشتر بخش‌های *کلیله و دمنه*، کتابی به زبان سنسکریت به نام *پنجاتنتر* (Pancatantra) که در نگارش فارسی *پنج تنتره* یا *پانکاتانترا* نیز نوشته می‌شود، یعنی پنج فصل یا پنج اصل بوده است که کم و بیش با پنج باب نخستین و اصلی *کلیله و دمنه* موجود، همسانی دارد. عنوان کتاب *کلیله و دمنه*، از نام دو شغال که در رخدادهای باب نخست نقش برجسته‌ای دارند، گرفته شده(البخاری،1369، 9ـ10).

جدول شماره یک: تاریخچه ادبی کتاب «کلیه و دمنه»

کلیله و دمنه برای آموزش شاهزادگان نوجوان هندی ساخته شده است. بنابراین مخاطبان اصلی کتاب نیز کودکان و نوجوانان هستند. به طوری که در فرهنگنامه اسلام آمده است:مقصود از نوشتن آن، آموختن رسم زندگی

و پادشاهی به شاهزادگان با یاری جستن از افسانه‌های جانوری بوده است (محجوب،1349، 19).

ایـن کتـاب، یـکی از کتـاب‌های نامدار جهان است که نسخه‌ای از آن به فرمان خسرو انوشیروان و به همت برزویه طبیب از هندوستان به ایران آمد (البخاری،1369: 9). حتـی فـردوسـی، داستـان آوردن *کلیله و دمنه* به دربار انوشیروان را باز گفته است. نسخه برزویه از بین رفته است، اما در سده گذشته ترجمه سریانی آن پیدا شد که نشان دهنده متن اصلی است. این ترجمه نام پهلوی *کلیلگ و دمنگ* را برخود دارد (البخاری، 1369: 13ـ14) و نزدیک‌ترین نوشته به ترجمه برزویه است.

در زمان منصـور بن محمد، دومیـن خلیـفه عباسـی، *کلیله و دمنه* از زبان پهلوی به عربی ترجمه شد. این ترجمه به قلم عبدالله بن مقفع دانشمند و مترسل بلیغ آن روزگار انجام گرفت و در روزگاری اندک اشتهار بسیاری یافت (ایمانی،1380: 34).

در سده ششم هجری ابوالمعالی نصرالله منشی ترجمه عربی آن را به فارسـی برگرداند. این ترجـمه تا به امـروز همچـنان پرآوازه‌تـرین نسـخه از ایـن کتـاب اسـت (تفضلی، 1376: 303).

نصرالله منشی در حال ترجمه *کلیله و دمنه* بود که ذکر آن به گوش بهرامشاه بن مسعود غزنوی رسید. جزوی چند از این ترجمه مورد نظر آن پادشاه سخن شناس قرار گرفت، آن را پسندید و نصرالله را مورد لطف و عنایت خود قرار داد، و او را به ادامه ترجمه تشویق کرد. نصرالله با قوت دل و استظهار و افتخاری که از بهرامشاه یافته بود به ادامه ترجمـه خویـش پـرداخـت و آن را در حـدود سـال‌های 538 تا 540 هجری به انجام رسانید و به نام بهرامشاه مطرّز و مـزین گـردانید و به همین جهت است که ترجـمه وی به نام *کلیله و دمنه بهرامشاهی* مشهور شده است (ایمانی،1380 53).

سه قرن پس از ترجمه به پهلوی، در روزگار ابوجعفر از دیگـر ترجمه‌ها، می‌توان ترجـمه محمدبـن عبدالله البـخاری را نام بـرد که به *داستان‌های بیدپای* شناخته شده است. این برگردان که در دوران اخیر بدست آمده به وسیله یکی از اتابکان، اتابکان موصل، به فارسی دری نگاشته شده است و تفاوت آن با کار نصرالله منشی در این است که نویسنده به متن وفادار مانده و برخلاف نصرالله منشی قصد بازنویسی و یا توضیح و تفسیر آن را نداشته است (محمدی و قایینی، 1383:ص 137). کلیله و دمنه عربی چندبار و به توسط چند شاعر لباس نظم پوشید. *دائرهٔ المعارف اسلام* نخستین ناظم این کتاب را شخصی به نام ابان اللاحقی و معاصر ابن مقفع می‌داند.

نظام‌الدین‌محمدبن‌محمدبن‌الهباریه متوفی به سال 509 هجری قمری، بار دیگر آن را به نام *نتائج الفطنهٔ فی نظم کلیلهٔ ودمنهٔ* به شعر عربی درآورد (ایمانی،1380:ص39).

رودکـی نخـسـتیـن شاعـری اسـت که *کلیله و دمـنه* را در سـال320 هجـری و به دسـتور نصربن‌احمد سامانی به نظم درآورد (صفا، 1367:ص380). بسیاری از حکایت‌های این کتاب زبان‌زد مردم بوده است.

در مورد گرایش مردم به خواندن این اثر و محبوبیت آن در میان کوچک و بزرگ و اهمیت کار رودکی در مقدمه *شاهنامه ابومنصوری* چنین می‌خوانیم: «پس امیرسعید نصر بن احمد این سخن بشنید، خوش آمدش. دستور خویش را خواجه بلعمی بر آن داشت تا از زبان تازی بزبان پارسی گردانید تا این نامه بدست مردمان اندر افتاذ و هرکسی دست بذو اندر زدند و رودکی را فرموذ تا بنظم آورذ و کلیله و دمنه اندر زبان خرد و بزرگ افتاذ.» (صفا، 1367:ص378).

از این اثر رودکی، ابیات اندکی به‌جا مانده است. اما در آثار دیگران به این کار سترگ اشاره شده است. برای نمونه عنصری می‌گوید:

چهل هزار درم رودکـی زمهتر خویش
بـیافتـست نـظـم کلـیلـه در کـشـور

تقریباً یک قـرن پس از ترجمه *کلیله و دمنه* به فارسی که به همت نصرالله منـشی انجام گرفت، قانعی طوسی آن را در بحر متقارب به رشته نظم کشید (ایمانی،1380،42).

در قـرن نهم هجـری کمال الدین حسـین بن علی کاشـفی سـبزواری بیهقی واعظ، مشهور به ملاحسین کاشفی یا ملاحسین واعظ که از دانشمندان و نویسندگان فعال و بزرگ این دوره بود، به اشاره امیر شیخ احمد که به سهیلی شهرت داشت، تحریری نو از *کلیله و دمنه بهرامشاهی* ارائه داد و نام آن را *انوارسهیلی* نهاد (ایمانی،1380، 47). اما این اثـر نتوانست با *کلیله و دمنه بهرامشاهی* رقابت کند از همین رو، شهرت زیادی پیدا نکرد.

ابوالفتـح جـلال الـدین اکبـر پادشـاه بزرگ گورکـانی هندوسـتـان بـه وزیـر دانشـور خویش ابوالفضل بن مبارک دستور داد که این کتاب را کسوتی نو در برکند [...] وزیر مذکور به دستور پادشاه دست به کار تهذیب *انوارسهیلی* می‌شود و این کار را در روز یکشنبه 15 ماه شعبان سال 996 هجری قمری به پایان می‌رساند (محجوب،1349، 204). ابوالفضل بن مبارک برای این بازنویسی نام *عیار دانش* را می‌گذارد.

در طی سال‌ها، *کلیله و دمنه* بارها کار شده و هم به صورت نظم و هم به صورت نثر به زبان‌های فارسی، مغولی، مالایی، اتیوپیایی، عبری، یونانی، لاتین، اسپانیایی، ایتالیایی، فرانسوی، آلمانی و چندین زبان اسلاوی ترجمه شده است.

یکی از ترجمه‌های مشهور که در دوره عثمانی به صورت نظم برای شاه سلیمان کبیر ترجمه شده، ترجمه ترکی از *انوار سهیلی*، حسین واعظ بوده است و *همایون‌نامه* نام دارد.

همچنین از روی الـگوی *کلیله و دمنه* همیشه نمونه‌هـای فراوانی به زبان فارسی ساخـته شده است. برخـی از این نمونه‌ها؛ *نگـاردانـش*، *اخـلاق اسـاسی*، *گلشـن آرا*، *شـکرسـتان*، *رای و برهـمن*، *طریق السلوک*، *کلیله و دمنه منظوم* (سراینده صبوری)، *پیمانه* پند و... نام دارنـد، این کتاب‌ها به دلیل اینکه در محدوده کتب کهن جای نمی‌گیرند از آنها اطلاعات کاملتری آورده نمی‌شود و فقط به نام آنها بسنده می‌شود.

3. نمونه‌های مصور کتاب «کلیله و دمنه»

سنتِ تصویرگری قصه‌های *کلیله و دمنه* احتمالاً مبتنی بر سنت جا افتاده و قدیمی‌تر تصویرگری قصه‌های حیوانات *پانکاتانترا* است. نقاشی‌های آبرنگی در پنجکنت، نزدیک سمرقند از قرن هشتم میلادی یافت شده‌اند که تصویرهایی از قصه‌های *پانکاتانترا* را در بر دارند و گواهی بر سنت تصویرگری است که بعداً در خاور نزدیک اسلامی جذب شده و تطبیق یافته است (سلیمان،2006، 432).

در این بخش فهرست دست نویس‌هایی از نمونه‌های مصور جمع‌آوری شده از نقاط مختلف مراکز نگهداری نسخه‌های خطی در خارج و داخل بر اساس سیر ادبی، به صورت جداولی به ترتیب محل نگهداری نسخه آورده شده‌اند. برخی از این نسخه‌ها از طریق مکاتبات اینترنتی[1] با مراکز اصلی نگهداری یا مراجعه حضوری[2] به آن مراکز بدست آورده شده‌اند. اما لازم به ذکر است در پژوهش حاضر کتاب *فهرستوارهٔ دست نوشته‌های ایران (دنا)* در بازیابی محل نسخ خطی در ایران بسیار کارآمد بوده است (درایتی،1389 صص249ـ253، 694، 795ـ798).

نسخه‌های مربوط به کتاب *کلیله و دمنه* موجود در کتابخانه کاخ گلستان با رنگ متفاوت در جدول مشخص شده‌اند و جایگاه *کلیله و دمنه* شماره 2198 کاخ گلستان را در جدول شماره سه ردیف پنجم می‌توان دید که با رنگ دیگری نمایان شده، طبق جدول می‌توان از لحاظ تاریخی ارزش آن را در میان نمونه‌های این کتاب در مراکز گوناگون نسخه‌های خطی مشاهده و مقایسه کرد.

ردیف	محل نگهداری (شماره نسخه)	تاریخ (هـ . ق.)	تعداد ورق	تعداد سطر	اندازه صفحه (سانتیمتر)
1	انگلستان، آکسفورد، کتابخانه بودلیان؛ (Pococke 400)	755	155	15	طول: 5/36 ، عرض: 25
2	انگلستان، کمبریج، کتابخانه پارکر؛ (MS 578)	791	136		طول: 2/30 ، عرض: 3/22
3	انگلستان، کمبریج، کتابخانه دانشگاه کمبریج؛ (T-S Box AR. 40., FOL.9)	800	1		طول: 3/16 ، عرض: 2/12
4	انگلستان، کمبریج، کتابخانه دانشگاه کمبریج؛ (T-S Box AR. 51, FOL. 60)	740-725	1		طول: 2/31 ، عرض: 3/24
5	انگلستان، لندن، کتابخانه بریتانیا؛ (ADD.24350)	750	162		طول: 2/32 ، عرض: 5/24

جدول شماره دو؛ نمونه‌های مصور کتاب *کلیلهٔ و دمنهٔ* (اولین ترجمه به زبان عربی که توسط عبدا... ابن مقفع نگاشته شده است)

ردیف	محل نگهداری (شماره نسخه)	تاریخ (هـ . ق.)	تعداد ورق	تعداد سطر	اندازه صفحه (سانتیمتر)
1	انگلستان، لندن، کتابخانه بریتانیا؛ (1955-7-9-01)	733			
2	انگلستان، لندن، کتابخانه بریتانیا؛ (OR.13506)	707	209		طول: 22 ، عرض: 10
4	ایالت متحده آمریکا، نیویورک، موزه هنر متروپولیتن؛ (1959-59.7)	733			طول: 29 ، عرض: 3/18
5	ایران، تهران، کتابخانه کاخ گلستان؛ (شماره دفتر 2198)	823-813	214	21	طول: 29 ، عرض: 5/19
6	ایران، تهران، کتابخانه مدرسه عالی شهید مطهری (سپهسالار سابق)؛ (شماره ثبت: 1340)	851	138		طول: 31 ، عرض:22
7	ایران، تهران، کتابخانه و موزه ملی ملک؛ (1271)	800	302		طول: 26/5، عرض: 16/7
8	ایران، تهران، کتابخانه و موزه ملی ملک؛ (5962)	1295	190		طول: 26/6، عرض: 17/6
10	ایران، مشهد، کتابخانه آستان قدس رضوی؛ (25338)				

جدول شماره سه؛ نمونه‌های مصور کتاب ***کلیله و دمنه بهرامشاهی*** (اولین ترجمه به زبان فارسی که توسط نصرا... منشی نگاشته شده است)

ردیف	محل نگهداری (شماره نسخه)	تاریخ (هـ . ق.)	تعداد ورق	تعداد سطر	اندازه صفحه (سانتیمتر)
1	انگلستان، لندن، کتابخانه بریتانیا؛ (Add. 18579)	1019	426		طول: 24/7، عرض: 15
2	ایالات متحده آمریکا، شیکاگو، دانشگاه شیکاگو؛ (11996 A)	1242			
3	ایالات متحده آمریکا، نسخه های فارسی دانشگاه لس‌آنجلس؛ (13 C)	1235			
4	ایران، تهران، کتابخانه سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی؛ (شماره ثبت: 164)		219	20	طول: 29 ، عرض: 19/5
5	ایران، تهران، کتابخانه کاخ گلستان؛ (شماره دفتر 1876)	1229	447	19	طول: 28 ، عرض: 19
6	ایران، تهران، کتابخانه کاخ گلستان؛ (شماره دفتر 1844)	1250	311	25	طول: 35 ، عرض: 23
7	ایران، تهران، کتابخانه کاخ گلستان؛ (شماره دفتر936)	1226	583	17	طول: 5/30 ، عرض: 3/20
8	ایران، تهران، کتابخانه کاخ گلستان؛ (شماره دفتر 174)	1300	630	15	طول: 24 ، عرض: 5/16

جدول شماره چهار؛ نمونه‌های مصور کتاب ***انوارسهیلی*** (بازنویسی کتاب ***کلیله و دمنه بهرامشاهی*** که توسط ملاحسین کاشفی نگاشته شده است)

ردیف	محل نگهداری (شماره نسخه)	تاریخ (هـ . ق.)	تعداد ورق	تعداد سطر	اندازه صفحه (سانتیمتر)
1	ایران، تهران، کتابخانه مجلس شورای اسلامی؛ (شماره فهرست: 13473 و شماره ثبت: 86506)		333	17	طول :25 ، عرض: 15
2	ایران، تهران، کتابخانه مجلس شورای اسلامی؛ (شماره فهرست: 139 و شماره ثبت: 4117)	1108	228	16	طول: 5/21 ، عرض: 10
3	ایران، تهران، کتابخانه مجلس شورای اسلامی؛ (شماره فهرست: 7654 و شماره ثبت: 62093)	1028	367		طول: 5/22 ، عرض: 13
4	ایران، تهران، کتابخانه و موزه ملی ملک؛ (شماره 1914)		284	19	طول: 9/25 ، عرض: 16
5	ایران، تهران، کتابخانه و موزه ملی ملک؛ (شماره 4663)	1100	291	17	طول: 24/4، عرض: 14/8

جدول شماره پنج؛ نمونه‌های مصور کتاب ***عیاردانش*** (بازنویسی از روی کتاب ***انوارسهیلی*** که توسط ابوالفضل بن مبارک نگاشته شده است)

4. معرفی نسخه شماره 2198 کتابخانه کاخ گلستان

این بخش حاوی اطلاعاتی درباره نسخه 2198 کتابخانه کاخ گلستان است که تصاویر این نسخه نفیس طی مراجعه به بخش نسخ خطی مجموعه کاخ گلستان توسط نگارنده تهیه گردید تا مورد بررسی قرار گیرد. معرفی این نسخه نفیس به روش توصیفی ـ تحلیلی تدوین گردیده و پس از مشخصات ظاهری به وجوه زیبایی‌شناسی آن می‌پردازد.

آتابای این نسخه را این‌گونه معرفی می‌کند: کتاب را *انوارسهیلی* می‌نامد (که نگارنده طبق پژوهش حاضر آن را به *کلیله و دمنه بهرامشاهی* تغییر نام می‌دهد). قطع نسخه را وزیری؛ به ابعاد 29X19/5 سانتیمتر و کاغذ آن را از جنس ختایی[3] حنایی رنگ گفته است. در مورد کتابت آن عنوان بسیار نفیس را آورده و خطوط به کار برده شده در این نسخه را نستعلیق، ثلث، نسخ و کوفی تزئینی می‌نویسد. آتابای، اسم کاتب وتاریخ کتابت که به‌علت افتادگی پایان نسخه مشخص نیست را رسم‌الخط میر علی دانسته است. در بخش توضیحات این نسخه نفیس نوشته شده که تعداد سی و پنج (35) مجلس مینیاتور ممتاز خوش آب و رنگ سبک کار هرات طرح است که اساتید فن معتقدند کار استاد بهزاد است (آتابای،1357:ص127).

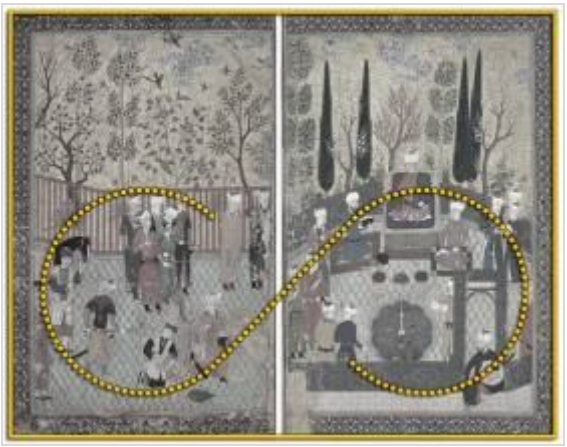
نگارنده با توجه به دریافت فایل اثر به این نتیجه رسید که تعداد نگاره‌های موجود در این کتاب سی و سه (33) نگاره است.

تصویر 1: دوصفحه مقابل هم در آغاز نسخه

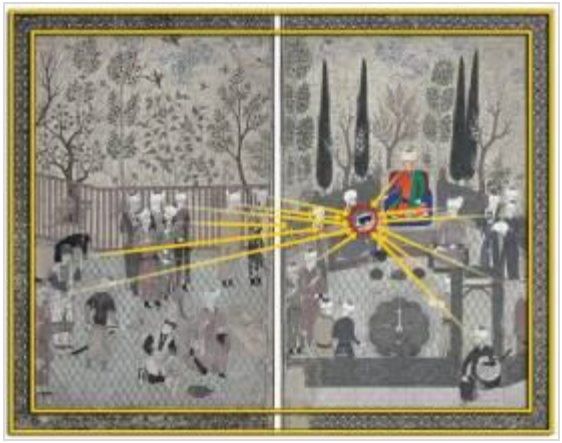
حتی اگر نگاره دو صفحه مقابل هم که طبق تصویر یک پس از اتصال به یکدیگر یک مجلس نقاشی به شمار می‌آید را دو نگاره محسوب کنیم، باز هم تعداد نگاره‌های این اثر سی و چهار (34) نگاره خواهد بود. این اشتباه در کتاب *شاهکارهای نگارگری* (حسینی‌راد، 1384، 69) نیز تکرار شده و صفحات مصور نسخه مورد بحث سی و پنج (35) نگاره نوشته شده است.

آتابای در ادامه می‌نویسد؛ صفحات مجدول[4] زرین و آبی است. سه کتیبه[5] بزرگ و شش لوح زمینه لاجوردی مذهب مرصع ممتاز در سرآغاز عناوین این نسخه طرح است. اشعار، اسامی و عناوین بآب زر، لاجورد و سرخی رقم رفته است. دارای 214 صفحه و هر صفحه بین 10 - 21 سطر کتابت دارد (آتابای،1357:ص128). آغاز نسخه مورد بحث: "سپاس و ستایش مر خدایرا جل جلاله که آثار قدرت او بر چهره روز روشن تابان است..." . آغاز این نسخه نشان می‌دهد که این کتاب *کلیله و دمنه بهرامشاهی* است که اشتباهاً در فهرست کتاب آتابای نام *انوارسهیلی* برآن نهاده شده است. در کتاب آتابای، پایان نسخه اینگونه آمده: "..... این حکم و امثال تعبیه کردند و بزیباتر معرضی جلوه دادند تا هر که رغبت بهزل نماید بظاهر کتاب می‌گراید و صورت نگاه می‌دارد و هر که معنی طلب و حکمت خواه بود آنچه مقصود و مضمون کتابست می‌خواند و می‌داند و هرکس (در این موضع نسخه ناتمام مانده است)." (آتابای، 1357: 128) نوع کاغذ آن ترمه رنگ شده و جلد آن مقوایی تیماج قرمز بغدادی با نقش ترنج، طلاکوب شده است (حسینی‌راد،1384: 69).

نقاشان نسخ خطی *برگزیده* و *کلیله و دمنه* در نقاشی‌های خود قانون تمثالگری و ترکیب‌بندی مشخص و مدونی را کاملاً رعایت کرده‌اند (به تصویر شماره دو مراجعه نمایید)، به این صورت که صحنه را در دو صفحه به شکل چرخشی ترسیم کرده‌اند که در یک صفحه شاه، نوازندگان و میهمانان قرار گرفته‌اند و در صفحه دیگر، ادامه تصویر یعنی خدمتکاران، ساقیان و اسب‌ها تصویر شده‌اند. نقش پیکره‌ها در هر قسمت کاملاً مشخص شده و برای هر پیکره تصویری مناسب و جایگاهی معین در مینیاتور در نظر گرفته شده‌است؛ حاکم دقیقاً در مرکز مینیاتور در حالی‌که به پشتی تکیه داده، بر فرشی نشسته؛ [...] بهزاد این قانون مدون را در ترکیب‌بندی و تصویرپردازی بعضی از پیکره‌ها، مثل حاکم، هم صحبت او، نوازندهٔ عود و ساقی در حال ریختن شراب رعایت می‌کند (اشرفی،1382: 94).



تصویر2: ترسیم ترکیب‌بندی به شکل چرخشی



تصویر3: زاویه دید پیکره‌های نگاره و محل پادشاه

در مینیاتورهای قدیمی‌تر، مرکز تصویر (محل استقرار شاه) طوری انتخاب می‌شد که از دو طرف تصویر به یک اندازه فاصله داشته باشد و حوضچه، پایین آن و دروازه حصار بالای آن قرار گیرد. در مینیاتورهای بهزاد هم حاکم، قهرمان اصلی اثر است. پیکره‌های اطراف حاکم، بر محورهای فرضی رسم شده‌اند که در یک نقطه یکدیگر را قطع می‌کنند و آن نقطه محل استقرار حاکم است. با تماشای هر یک از پیکره‌ها، نگاه بیننده ناخودآگاه به سمت مرکز استقرار قهرمان اصلی کشیده می‌شود (به تصویر شماره سه مراجعه نمایید). [...] اما در مینیاتور بهزاد تمام توجه به مرکز تصویر (تصویر حاکم) نیست، چرا که اسلوب

مدوّر استقرار پیکره‌ها به نگاه این اجازه را نمی‌دهد که مدتی طولانی روی یک تصویر مکث کند (اشرفی،1382، 95). نقاش با ظرافت از تمهیداتی برای برابر کردن پیکره‌ها استفاده می‌کند و در رنگ‌آمیزی نیز شخصیت حاکم را از دیگر پیکره‌ها متمایز نمی‌کند، به طوری که حاکم خلعت سبز رنگی چون لباس بعضی از درباریان و حتی خدمتکاران بر تن دارد (اشرفی،1382 :ص96). به دلیل افتادگی پایان نسخه، نقاش این اثر معلوم نیست، اما با توجه به استدلال‌های بررسی شده می‌توان نقاش این تصویر را بهزاد معرفی کرد. در پایان این نوشتار برای معرفی بهتر این کتاب فهرستی از داستان‌های مصور شده این نسخه، که به گفته کتاب آتابای 35 تصویر است، در جدول شماره شش می‌پردازد.

تصویر 4: تصویری از شاهنامه فردوسی

همچنین درباره تصویر شماره چهار که در انتهای این نسخه قرار می‌گیرد و در تصاویر آتابای هم شمرده شده است باید گفت که متعلق به کتاب *شاهنامه فردوسی* است.

	نام داستان مصور شده و شماره صفحه در کتاب	
1	تحفه آوردن فقیه عالم علی ابراهیم اسماعیل کتاب کلیله و دمنه نصرالله منشی را	آغاز
2	برگزیدن برزویه طبیب برای ترجمه کتاب کلیله و دمنه	19
3	در فضیلت پیامبر اسلام (تصویری از حضرت محمد (ص))	33
4	باب برزویه طبیب، حکایت: دزد نادان	39
5	باب شیر و گاو، حکایت: ترسیدن شیر از بانگ شنزبه	47
6	باب شیر و گاو ، حکایت: ماهی‌خوار، پنج پایک و ماهیان	58
7	باب شیر و گاو ، حکایت: ماهی‌خوار، پنج پایک و ماهیان	61
8	باب شیر و گاو، حکایت: باخه و دو بط	74
9	باب بازجست کار دمنه، حکایت: بخش چهارم از داستان	87
10	باب بازجست کار دمنه، حکایت: زن بازرگان کشمیری	92
11	باب بازجست کار دمنه، حکایت: زن مرزبان و غلام	103
12	باب دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو، حکایت: در دام افتادن کبوتران	107
13	باب دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو، حکایت: دوست شدن با آهو	119
14	باب بوف و زاغ، حکایت: زاغان و بومان	123
15	باب بوف و زاغ، حکایت: مرغان که می‌خواستند بوم را امیر	128

	نام داستان مصور شده و شماره صفحه در کتاب	
19	باب بوزینه و باخه، حکایت: بوزینه و سنگ‌پشت	152
20	باب بوزینه و باخه، حکایت: بوزینه سوار بر سنگ‌پشت	158
21	باب بوزینه و باخه، حکایت: حکایت شیر و روباه و خر	165
22	باب زاهد و راسو، حکایت: خون بناحق ریخته راسوی بی‌گناه	171
23	باب گربه و موش، حکایت: گربه و موش	174
24	باب پادشاه و فنزه، حکایت: مرغ پادشاه	186
25	باب شیر و شغال، حکایت: شیر و شغال (گوشت را از خانه شغال پیدا کردند)	199
26	باب شیر و شغال، حکایت: شیر و شغال (صحبت شیر با شغال)	204
27	باب شکارچی و ماده شیر، حکایت: افسانه شیر و مرد تیرانداز	211
28	باب پادشاه و برهمنان، حکایت: جزای خائنان و سزای غادران	238
29	باب زرگر و سیاح، حکایت: ببر در باغی رفت و دختر امیر را بکشت	244
30	باب شاهزاده و یاران او، حکایت: سخنان ملک زاده	249
31	باب شاهزاده و یاران او، حکایت: ثمرت اجتهاد یک روزه قوت چهار کس است	250
32	باب شاهزاده و یاران او، حکایت: بازرگان دو طوطی آزاد کرد و جای گنج گفتند	251
33	(این نگاره که آنرا در تصویر شماره چهار می‌توانید ببینید	

	خود کنند			بی‌شک شاهنامه است)	
16	باب بوف و زاغ، حکایت: کبک انجیری، خرگوش و گربه روزه‌دار	134	34	(در این تقسیم بندی دوصفحه مقابل هم یک مجلس بشمار آورده شده)	
17	باب بوف و زاغ، حکایت: درودگر و زن خیانتکارش	139	35	(با توجه به توضیحات این کتاب 35نگاره ندارد)	
18	باب بوف و زاغ، حکایت: سرانجام بومان	145			

جدول شماره شش؛ فهرست داستان‌های مصور کتاب ***کلیله و دمنه*** شماره 2198 کتابخانه کاخ گلستان به همراه شماره تصویر و شماره صفحه

نتیجه گیری

ادبیات کهن ایران سرچشمه بی‌پایان ازنویسی به شمار می‌آید. گستردگی و گوناگونی این ادبیات از لحاظ موضوع و مضمون می‌تواند پاسخ جامعی به پرسش‌های نسل امروز باشند. این پژوهش به اهمیت جمع‌آوری نسخه‌های کهن از مراکز مختلف نگهداری نسخه‌های خطی به صورت موضوعی اشاره می‌کند، تا بتوان علاوه بر سیر ادبی، جایگاه و ارزش هر نسخه را در جهان از جنبه هنری نیز بررسی کرد.

کتاب *کلیله و دمنه* با امکان بازنویسی و مصورسازی آن برای نسل‌های امروز، علاوه بر معرفی یکی از میراث کهن فرهنگ و ادب فارسی، می‌تواند در معرفی عظمت و شکوه فرهنگ و تمدن ایرانی گامی مؤثر داشته باشد. امید بر آنکه پژوهش حاضر گامی در جهت بیان ارزش تاریخی و فرهنگی نسخه شماره 2198 موجود در کتابخانه کاخ گلستان باشد و همچنین پژوهشگران سعی در بازشناسی دیگر آثار با ارزش نمایند.

پی نوشت

[1] کتابخانه دانشگاه بیرمنگهام، انگلستان (http://vmr.bham.ac.uk)

کتابخانه بودلیان آکسفورد، انگلستان (http://www.bodleian.ox.ac.uk)

کتابخانه کمبریج، انگلستان (http://www.lib.cam.ac.uk)

کتابخانه بریتانیا، لندن، انگلستان (http://imagesonline.bl.uk)

کتابخانه دیجیتال مونیخ بخش کتب خطی، آلمان (http://www.digital-collections.de)

کتابخانه ملی فرانسه (http://gallica.bnf.fr)

[2] کتابخانـه مدرسه عالی شـهید مطهری(سپهسالار)، تهران ـ کتابخانه موزه ملی ملـک، تهران ـ کتابخانه مجلـس شورای اسلامی، تهران ـ کتابخانه کاخ گلستان، تهران ـ کتابخانه ملی، تهران ـ کتابخانه آستان قدس رضوی، مشهد ـ کتابخانه آیت ا.. مرعشی نجفی، قم.

[3] ختایی؛ گونه‌ای از ترکیب ساقه‌ها با گل و برگ‌های ظریف. اساس آن از خطوط منحنی موزونی تشکیل شده است که هر یک از آنها بند نامیده می‌شود و مجموعه این بندها مانند استخوان‌بندی سراسر نقشه را فرا می‌گیرند (رهنورد،1388:ص315).

[4] جدول؛ خطوط متوازی را گویند که گرداگرد صفحه نوشته یا در فواصل سطور می‌کشیده‌اند (رهنورد،1388:ص315).

[5] کتیبه؛ شکلی مستطیل‌گونه که داخل آن با نقوش مختلف و الوان تزیین می‌شوند (رهنورد،1388:ص317).

فهرست منابع

1- ابوالمعالی نصرالله منشی. (1351). ***کلیله و دمنه*** (به تصحیح و توضیح مجتبی مینویی). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
2- آتابای، بدری. (1357). ***فهرست دیوان‌های خطی کتابخانه سلطنتی***. تهران: کتابخانه ملی تهران
3- اشرفی، م.م. (1382). ***بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن 16میلادی*** (ترجمه نسترن زندی). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
4- ایمانی، بهروز. (1380). ***شرح اخبار و ابواب و امثال عربی کلیله و دمنه***، دو شرح از فضل‌الله بن عثمان بن محمد الاسفرازی (تالیف در دو نیمه اول قرن هفتم هجری) و مؤلفی ناشناخته (تألیف در سال 621 هجری) ،(مقدمه، تصحیح و تعلیقات بهروز ایمانی). تهران:مرکز نشر میراث مکتوب
5- البخاری، محمدبن‌عبدالله. (1369). ***داستانهای بیدپای*** (به تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن). تهران: خوارزمی
6- تفضلی، احمد. (1376). ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*** (به کوشش ژاله آموزگار). تهران: سخن.
7- حسینی‌راد، عبدالمجید و دیگران. (1384). ***شاهکارهای نگارگری ایران***. تهران: موزه هنرهای معاصر تهران ـ موسسه توسعه هنرهای تجسمی.
8- درایتی، مصطفی. (1389). ***فهرستوارهٔ دست نوشته‌های ایران (دنا)***. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
9- رهنورد، زهرا. (1388). ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*** (کتاب آرایی). تهران: سمت، چاپ دوم.
10- سلیمان، فهمیده. (2006). ***دانشنامه تمدن اسلامی قرون وسطا***، جلد دوم، صص433-432. نیویورک، لندن: انتشارات روتلج
11- سمسار، محمدحسن. (1379). ***کاخ گلستان*** (گنجینه کتب و نفایس خطی) گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی. تهران: زرین و سیمین.
12- صفا، ذبیح‌الله. (1367). ***تاریخ ادبیات در ایران***، ج1: از آغاز عهد اسلامی تا دوره سلجوقی. تهران: فردوس.
13- کارل‌اته، هرمان. (1356). ***تاریخ ادبیات فارسی*** (ترجمه رضا شفیق). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب
14- گری، بازل. (1369). ***نقاشی ایران*** (ترجمه عربعلی شروه). تهران:دنیای نو.
15- محجوب، محمدجعفر. (1349). ***درباره کلیله و دمنه***. تهران: خوارزمی
16- محمدی، محمدهادی ـ قایینی، زهره. (1383). ***تاریخ ادبیات کودکان ایران*** (ادبیات کودکان پس از اسلام). تهران: چیستا
17- O'Kane, Bernard.(2003) Early Perisan Painting: Kalila wa Dimna Manusciprts of the Late Fourteenth Century. London and New York. I.B. Tauris

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات: 46-56

بررسی نقش هنرمند در تحولات اجتماعی[1]

مریم کلینی[1]
دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.

چکیده

تحولات اجتماعی و چگونگی به وجود آمدن آن، از مباحث مهم و کلیدی در جامعه شناسی معاصر است که در راستای تحقق آن، عامل یا عوامل انسانی به واسطه عملکردهای پر نفوذ خود در جامعه نقش تعیین کننده داشته‌اند. بر این اساس، این مقاله با در نظر گرفتن تعاریف و تفاسیری که در راستای کارکرد اجتماعی اثر هنری مطرح می شود، به دنبال یافتن ظرفیت های ویژه در آثار هنری است تا هنرمند را به عنوان یک عامل انسانی تأثیر گذار بر تحولات اجتماعی معرفی نماید.

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته و در میان یافته‌هایی که در کتب جامعه شناسی هنر وجود دارد، بر بخش تأثیر هنر در جامعه با نگاه هنرمند محور تأکید بیشتری صورت گرفته است.

نتایج پژوهش نشان‌گر آن است که کنش هنری، به واسطه مخاطبان اگرچه محدودش در جامعه نشت و نفوذ می کند و به شکل غیر مستقیم در سطحی گسترده می‌تواند موجبات تحول در جامعه را فراهم آورد و هنرمند، به عنوان کنشگری فعال، آگاه و با استعداد ویژه، نقش مهمی را در در این عرصه ایفا می‌نماید.

واژگان کلیدی: جامعه شناسی هنر، تحول اجتماعی، رویکرد هنرمند محور، کنشگران فعال

[1] *مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده تحت عنوان "نقش هنرمند در ایجاد تحولات اجتماعی" به راهنمایی دکتر زهرا رهبرنیا در دانشگاه الزهرا است.*

[2] *پست الکترونیک: maryamkoleini@yahoo.com*

مقدمه

هر اثر هنری در مراحل ابتدایی خلق و ایجاد و در بدو پیدایش خود، مکاشفه رازآمیز[1] و گاه کنشی نیمه خودآگاه[2] است که ریشه در دریافت‌های شهودی، نبوغ و استعداد و ویژگی‌های خاص خالق خود دارد که در قالب فرم و شکل و صورت تجسم مادی به خود می‌گیرد. در این مرحله، خلق اثر هنری پیش از هر هدف و چشم اندازی، به "نیاز هنرمند به خلق" پاسخ می گوید. بدین ترتیب، آن چه که در برخورد ابتدایی با هر گونه اثر هنری می‌توان دریافت، تنها فرم ناب، جنبه‌های زیبایی‌شناسانه صوری و چگونگی سازماندهی ساختاری اثر است که با انگیزه‌های درونی هنرمند و طی عمل خودانگیخته او اتفاق افتاده است. اما به واقع کار اصلی و عملکرد اصلی هنر از کجا آغاز می شود؟

در واقع باید دانست که کار اصلی هنر و کارکرد آن به محض برخورد با اولین مخاطب آغاز می‌شود؛ اگرچه که اولین مخاطب، خود خالق اثر باشد. این بدان معناست که هر اثر هنری به محض برخورد با مخاطب خود، بر معناها، تأویل ها و تفسیرهایی دلالت خواهد کرد که فراتر از زیبایی شکل و صورت و فرم برای اثر هنری کاردکردهای ویژه‌ای تعریف کرده و حتی می تواند به اثر هنری جهتی خاص ببخشند؛ در این جا فرم و شکل و صورت که زیبایی ساختاری و صوری اثر را تشکیل می دهند به توسط رویارو شدن با مخاطب، به معناها، کدها و پیام‌هایی بدل می‌گردند که در ذهن مخاطب شکل گرفته و تجربه او را در زمینه و موضوع مطرح شده، هدف قرار می دهند، این عملکرد می تواند در حوزه شناختی[3] مخاطب نفوذ کرده و در سطحی گسترده تر، بر نحوه نگرش مخاطب از موضوع ارائه شده تأثیر گذاشته و بدان جهتی دیگر بخشد.

جامعه شناسی معاصر، عوامل ایجاد تحولات اجتماعی

علم نوظهور جامعه‌شناسی و زیر مجموعه‌های آن، محصول ایده‌ها و نظریات اولین متفکران علوم اجتماعی بوده است که همگی در پی تبیین و تعریف پدیده‌های متغیر در ساختارهای اجتماعی بوده‌اند؛ اگوست کنت، امیل دورکیم و هربرت اسپنسر، از جمله متفکران علوم اجتماعی بودند که برای اولین بار به مطالعه در ساختارهای جامعه و عوامل پویایی آن پرداخته و بنیان‌های دانش جامعه شناسی را پی ریزی کردند؛ «در اوایل قرن بیستم اگوست کنت برای اولین بار اصطلاح جامعه شناسی را به کار برد و هم او، برای اولین بار علم جامعه شناسی را به دو بخش ایستاشناسی اجتماعی و پویا شناسی اجتماعی تقسیم کرد. اگوست کنت بر این باور بود که همه نیروهای پیشرو، بر آن هستند تا نوع بشر را به این گرایش اساسی برگردانند که وضع خود را از جمیع جهات پیوسته بهبود بخشند. این نیروهای پیشرو، باعث تغییراتی خود به خودی و تدریجی در جامعه می شوند که نباید از دید یک جامعه شناس دور بمانند."(دورکیم،1383، 105) همچنین امیل دورکیم، واقعیات اجتماعی را به دو دسته واقعیات مادی و غیر مادی تقسیم کرد و معتقد بود که این واقعیات و تغییراتی که در آن ها به‌وجود می آید، مقدمات تحول و پویایی در یک جامعه را فراهم می‌آورند. او «فرهنگ» را یکی از ساختارهای اجنماعی غیر مادی بر شمرده است که می توان به واسطه آن مقدمات تحول و پویایی یک جامعه را فراهم آورد(ریترز،۱۳۷۴،۲۱).

به علاوه، علم جامعه‌شناسی معاصر تحول و دگرگونی را یک ضرورت برای اجتماع می‌داند و معتقد است که که انسان و جامعه در طی تعاملی دوسویه و دیالکتیکی، از برهم‌کنش یکدیگر شکل‌گرفته و در اثر این بر هم کنش، تعادل خود به خودی و پویا در جامعه شکل می‌گیرد؛ در این راستا جامعه شناسی به نام پارسونز، چنین بیان می کند که «دگرگونی در تعادل پدیده ای است عادی و دائمی در حیات سیستم اجتماعی.» (روشه،1368، 27) همچنین آنتونی گیدنز، جامعه‌شناس معاصر، با مطرح نمودن نظریه دوگانه «کنشگر-ساختار» بر این نظر است که امروزه علاوه

بر این که ساختارهای اجتماعی کنشگران خود را به وجود می‌آورند و در عملکرد و کنش آن ها سهم تعیین کننده دارند، از سویی دیگر همان ساختارهای اجتماعی به توسط همان کنشگران بازسازی و بازنگری می شوند و اسباب تعاملی دو سویه را فراهم می آورند. به سبب این تعامل دو طرفه، تعادلی دو سویه و پویا در ساختارهای اجتماعی ایجادخواهدشدکه امروزه دانش جامعه‌شناسی و دغدغه‌های آن را به خود مشغول داشته است. (کیویستو، 1380، 202)

نقش اجتماعی هنرمند در نظریه کنشگر ـ ساختار

در نظریه دو سویه کنشگر ـ ساختار، نقش هنرمند و کارکرد ارتباطی هنر نیز در بستر اجتماعی، به گونه‌ای دیگر تعریف می‌شود؛ بدین معنا که برای کار هنری و به خصوص برای هنرمند ظرفیت ویژه‌ای تعریف شده و از دید متفکران علوم اجتماعی، هنرمند از زمره کنشگران فعال[4] و مؤثر جامعه شمرده می‌شود که به واسطه نبوغ و استعداد خود در بازسازی ساختاری جامعه خود سهیم است.

در علم جامعه‌شناسی هنر، اگر چه مطالعات و تحقیقات اولیه پیرامون کارکرد اجتماعی هنر، در مراحل ابتدایی کار خود تنها به عوامل و شرایطی که بر هنر تاثیر می‌گذارد و نیز به تأثری که هنر از جامعه پیرامون خود می‌گیرد می پردازد؛ اما به تدریج با پیشرفت علم جامعه‌شناسی و پدید آمدن دیدگاه‌های جدید در این حوزه، نقش شکل دهنده هنر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌گردد و هم‌اکنون این مباحث و مطالعات، در قلمرو مطالعات پیرامون «عوامل و متغیرات تحولات اجتماعی» بررسی می‌شوند. در این راستا، جامعه‌شناسان به پدیده‌ها و عواملی که در ایجاد تحول و تکامل اجتماعی نقشی تعیین‌کننده دارند نظر داشته و هنر از آن‌جا اهمیت پیدا می‌کند که از گذشته تاکنون، ازجمله "پدیده‌های تأثیرگذار بر اجتماع" بوده است. اما رویهم رفته، مجموع این مطالعات منجر به ظهور دو رویکرد در جامعه‌شناسی هنر می‌شود: رویکرد بازتاب[5] و رویکرد شکل دهی[6]. (رامین،1387،22)

رویکرد اول که نظریه بازتاب نام دارد، بر این نظر است که هنر تنها بازتاب و انعکاس صرف از شرایط و اوضاع فرهنگی یک اجتماع است و از مطالعه هنر هر ملیتی می‌توان به نوع نگرش و آن چه که در تار و پود ساختاری آن وجود دارد پی‌برد. برای مثال، هنرشناسان بر این باورند که معماری هر ملتی نشانگر خصوصیات فرهنگی و منش و باورهای آن ملت است؛ تو در تو بودن فضاها در معماری اصیل ایرانی، یادآور داستان‌ها و حکایت‌های ایرانی است که در بطن هر داستان حکایتی دیگر نهفته است و همین کنش در طرح های اسلیمی و شاخ و برگ‌های پیچیده شده در هم دلالتی است بر پیچیدگی روح و روان ایرانیان که به خوبی در آثار اصیل ایرانی مشهود است. بر این اساس،از آن جا که هنر بازتاب دهنده شرایط مجموعه‌ای است که در آن شکل گرفته، از طریق مطالعه آن می توان به شناخت خصوصیات و ویژگی‌های خاص آن جامعه نایل شد. روژه باستید می نویسد: «اگر یک نویسنده به درستی آگاهی روانی او را منعکس می کند، وضع روانی به نوبه خود، ته تنها بازتاب اثر پاره ای از عوامل بیرونی بر اندام های حسی است، بلکه بازتاب اوضاع و احوال اجتماعی محیط در همان لحظه خاص تاریخی است.» (باستید، 1374، 22) این دیدگاه، در واقع بیان می‌کند یک جامعه شناس می‌تواند با توجه به یک اثر هنری و ساخت و ساز زیبایی شناختی، تجربه جمعی را درک کند. بازنمودهای جمعی در اثر هنری بر هنجارها، ارزش‌ها، باورها و نیز نمادهای مشترک جمعی دلالت دارند و نیز همین عوامل می توانند امر تفهیم و تفاهم را در اثر هنری امکان پذیر سازند. (رامین،1387، 108) از سویی دیگر، رویکرد دوم، یعنی رویکرد شکل دهی، به هنرمند خاصیتی تأثیرگذار می بخشد و بر این نظر است که هنرمند کنشگری است که نه تنها از محیط خود رفتار و کنش را به عاریت می گیرد، بلکه تحت شرایطی مناسب نیز می تواند موجبات شکل دهی آن را نیز فراهم آورد؛ « هنر وسیله ای است برای نظم و سامان

بخشیدن به فکر هنرمند در عین حال می تواند وسیله ای باشد برای سامان بخشیدن به اجتماع.» (هریسون، 1380، 90) در واقع، رویکرد شکل‌دهی، مجموعه وسیعی از نظریه‌هایی را در برمی‌گیرد که همگی بر نقش تأثیرگذار هنر متفق القولند؛ اینکه هنر بر جامعه تاثیرگذار است و اندیشه‌هایی را به ذهن آدمیان القا می‌کند. رویکرد شکل دهی، همچون رویکرد بازتاب، رابطه‌ای ساده و خطی را بین هنر و جامعه قائل می‌شود، منتهی جهتِ بُردار آن عکس جهتِ بردار رویکرد بازتاب است؛ یعنی هنر، بیش از آن که آینه و منعکس‌کننده واقعیات اجتماعی باشد، شکل دهنده، تحکیم‌کننده، تضعیف‌کننده، ایجادکننده و مضمحل‌کننده آن واقعیات برشمرده‌می‌شود(رامین، 1387، 22). این در شرایطی است که رویکرد بازتاب، هنر را تنها محصول اجتماعی می‌داند که با آن مشروط و معین می گردد و بدین ترتیب می‌توان با در نظر داشتن رویکرد شکل‌دهی، نقش تأثیرگذار هنر به‌عنوان عاملی تغییردهنده، تأثیرگذارنده و شکل‌دهنده توسط جامعه‌شناسان معاصر به خوبی درک و تعریف نمود. بدین ترتیب با این نظریه می-توان به هنر کارکردی مؤثرتر بخشید و این‌گونه بیان کرد که : «هنر بیش از آن که تعیین شده باشد، تعیین کننده به نظر می رسد، آشکارکننده فرهنگ که هم محصول آن است و هم در ساختن آن سهیم است.» (هینیک، 1384، 41)

جامعه‌شناسان معتقدند که فعالیت عملی آفرینش گرانه برای دگرگون ساختن محیط مادی، از جمله ویژگی‌هایی است که انسان را از حیوان ممتاز می‌کند. چرا که آدمیان در وضعیتی که از خود بیگانه نشده باشند می‌توانند و مستعد آنند که آگاهانه و با استفاده از تفکر انتزاعی و تخیل خویش، طبیعت و محیط زندگی خویش را تغییر دهند(احمدی، 1387). نقش اصیل انسان در آفرینش با درنظر گرفتن این نکته که انسان مخلوقی است که خود خالق است و به عبارتی دیگر، قادر است تا صورت و کیفیتی را به وجود آورد که هرگز در طبیعت آن چنان نبوده است و بدون وجود انسان نیز میسر نمی‌شده است، از نظر هیچ کس پوشیده نیست. هنرمند خصوصیات ذاتی و اکتسابی خود را کسب کرده، اما در جایی موجبات تحول و شکل‌دهی آن را فراهم می آورد.

نقش اجتماعی هنرمند در تاریخ اجتماعی هنر

کار اصلی هنر و آن چه به آن «کارکرد اثر هنری» اطلاق می شود، مبحثی است که توجه و دخالت علوم دیگر را؛ چه در زمینه علوم طبیعی و چه در حوزه علوم انسانی به خود جلب نموده است. ضرورت و اهمیت پرداختن به این موضوع، یعنی چگونگی کارکرد و عملکرد اثر هنری، با شروع تحولات عصر نوین و در پی آن، تحولاتی که در ساختارهای اجتماعی و فکری انسان مدرن رخ داد آغاز شد؛ پس از آغاز دوران مدرن، مفهوم واقعیت، که تا پیش از این تغییر ناپذیر و تعریف شده جلوه می نمود، به امری نسبی و تحول پذیر مبدل گشت و دامنه این تغییرات به حوزه اجتماعی نیز کشیده شد؛ رابطه انسان و جامعه که تا پیش از ظهور عصر نوین رابطه‌ای یک سویه بود و در آن فرد در تملک جامعه قرار داشت، به رابطه‌ای دو سویه بدل گردید که در نتیجه آن، شکلی از روابط پویا میان انسان و جامعه بوجود آمد؛ از این دوره به بعد انسان نه فقط یک محصول اجنماعی بود، بلکه در شکل‌دهی و بازسازی ساختارهای آن نیز به طور عمده دخالت داشت.

علاوه بر آن، در حوزه هنر، به طبع آن چه که در حوزه رابطه میان انسان و جامعه در عصر نوین رخ داد، عملکرد و کارکرد هنر نیز دستخوش این تحولات گردید و سمت و سویی دیگر پیدا کرد؛ تا پیش از رنسانس، که از آن به دوران نوزایی یاد می‌شود، اگرچه هنر وسیله کسب معرفت بود، وسیله تملک هم به حساب می‌آمد. در واقع تا پیش از ظهور تفکر عصر مدرن، اسباب بوجودآمدن و تولید آثار هنری، ثروت های کلانی بود که اثر هنری را به مانند کالایی برای مبادله در جایی انباشته می‌نمودند تا از آن

برای سودآوری مالی آینده استفاده کنند و بدین ترتیب هنر ابزار دست بازرگانان ثروتمندی بود که به هنرمندان به چشم کارگزارانی نگاه می کرند که به وسیله آن‌ها می‌توانستند عرصه مالکیت و سلطه اجتماعی خود را وسعت بخشند، در حالی که با به سر رسیدن این دوران و شروع تحولات عصر نوین، نقطه عطفی برای عملکرد اجتماعی هنر و نیز کارکرد اثر هنری به وقوع پیوست؛ از این زمان به بعد، انگیزه هنرمند برای خلق اثر، کسب معرفت درباره واقعیت زیسته خود بوده و در این جا بود که نقش و کارکرد هنر بر محور «رابطه میان نبوغ و الهامات هنرمند از جهان تجربی» او قرار گرفت. مثال بارز این ارتباط، در کنش هنرمندان امپرسیون، در آغاز دوران مدرن به وضوح قابل مشاهده است؛ در واقع نقاشی امپرسیونیستی نه فقط متضمن دگرگونی یا انقلاب در شیوه نقاشی و یا در نحوه بازنمایی طبیعت و اشیا بود، بلکه در جایگاهی فراتر از آن توانست در تغییر نوع نگرش انسان به طبیعت مؤثر بوده و متضمن واقعیات ناپایدار و جهان در حال تغییر او باشد؛ این کشف شهودی هنرمندانه از واقعیت، بسیار منطبق بود با آن‌چه که در علومی دیگر در حال رخ دادن بود؛ منطبق و همزمان بود با کشف روابط و قوانین جدید نه تنها در علم فیزیک و بلکه در علوم روانشناختی و علوم اجتماعی. بدین ترتیب، مطالعه تاریخ اجتماعی هنر نشان می دهد که عملکردهای شناختی، تحلیلی و انتقادی هنرمندان، خصوصاً از دوره رنسانس به بعد، توانسته‌است در حوزه شناخت و آگاهی انسان‌ها تحول ایجاد کرده و بیننده را با نوع جدید برخورد با واقعیات روبه‌رو سازد. همچنین عملکرد برخی هنرمندان، خصوصاً پس از آغاز دوران نوین نشان‌داده که هنرمند در جنبش‌ها و حرکت‌های سیاسی عصر نوین نقش فعال داشته و در جهت‌گیری ذهنی افراد و حتی در پیشبرد اهداف سیاسی مؤثر بوده است.

هنرمند و اقتدار کاریزمایی[7]

درراستای مطالعه عوامل تأثیرگذارنده بر تحولات اجتماعی جامعه شناسان، عوامل انسانی را به‌واسطه قدرت تأثیرگذاری آن‌ها، "نخبه" معرفی می‌کنند. در واقع « نخبگان افراد و گروه هایی هستند که در نتیجه قدرتی که به دست می آورند و یا تأثیری که به جا می‌گذارند، یا به وسیله تصمیماتی که اتخاذ می‌کنند، یا به وسیله ایده ها، احساسات و یا هیجاناتی که به وجود می آورند، در کنش تاریخی جامعه مؤثر واقع می شوند.»(روشه، 1368، 121) نوآورترین و مترقی‌ترین نخبه‌گان، نخبه‌گان معنوی هستند «معمولاً آن‌ها قدرت را در دست ندارند و فاقد پست‌های حاکمیت‌اند... نخبه‌گان معنوی، بدون اقتدار، ولی با نفوذ، اغلب گروه‌هایی هستند که دگرگونی ساختی آینده را سبب می‌شوند و موجب جهت‌گیری مجددی از کنش تاریخی می‌گردند.» (کیا، 1381، 70) با این تعاریف، اگرچه کنش هنرمند و تاثیر کنش هنری او، به ظاهر کنشی محسوس نیست، اما به یقین کارکردی پنهان دارد، اگرچه گاه فراموش می شود و یا کارکردی کوتاه مدت دارد، اما می تواند به سبب تاثیر عاطفی و شناختی که بر مخاطب می-گذارد در ناخودآگاه مانده و مدت ها به زندگی خویش ادامه دهد. در واقع اگر عده‌ای بر این باورند که هنر و تاثیر آن موقتی و کوتاه مدت است، واقعیت آن است که هنر از راه ساختی جمعی بر زندگی اجتماعی اثر می‌گذارد که حتی زیستن را دستخوش تغییر می کند.

با توجه به آن که ماکس وبر، جامعه شناس، قدرت را در ساختارهای اجتماعی به سه دسته قدرت سنتی، قدرت قانونی و قدرت کاریزماتیک تقسیم بندی می کند و در واقع چنین به نظر می رسد که قدرت هنرمند و نقش ویژه تأثیرگذار آن را به قدرت کاریزمایی هنرمند مرتبط می‌داند. قدرت فره‌مندی، کاریزماتیک، اسطوره‌ای و پر جذبه هنرمند، در خود نوعی قدرت جهت‌دهی و پیشوایی دارد که به دارنده خود جنبه الهام بخش و دوست داشتنی و محبوب دیگران می‌بخشد و او را فردی خیرخواه مردم و جامعه می نمایاند. از نظر ماکس وبر کاریزما یک نیروی

انقلابی است و ظهور عامل کاریزماتیک می تواند سبب برانگیختن شور و هیجان عمومی شود و تغییرات شگرف و تکان دهنده‌ای را به وجود آورد. دنبال بدین ترتیب، با توجه به آن که قدرت تأثیرگذاری اثر هنری بر کسی پوشیده نیست، اقتدار کاریزمایی هنرمند می تواند این تأثیرگذاری را دوچندان کرده و بر باورها، نگرش ها و جهت گیری های ذهنی افراد تأثیر گذاشته و آن ها را جهتی دیگر بخشد.

جورج گروس و نقد اجتماعی در هنر

یکی از نقاشان قرن بیستم که آثارش به نقد اجتماعی تند و گزنده مشهور است، *جورج گروس*؛ تصویرگر، کاریکاتوریست، نقاش و چاپگر عصر معاصر است. *جورج گروس*، از هنرمندانی بود که به‌واقع در آثار خود، از "نقد اجتماعی تند" استفاده می‌نمود. «او اغراق صوری و کژنمایی اکسپرسیونیسم را چون ابزاری برای واقعگرایی خشن خود به‌کار گرفت... گروس با آن‌که فعالیتش را با نقاشی آغاز کرد، تصویرگری انتقادی را عرصه‌ای مناسب برای ابراز حساسیت‌های اجتماعی خود یافت. سیمای کریه جنگ، ظلم و فساد جامعه بورژوازی آلمان، از جمله موضوع‌هایی بودند که او عموماً آن‌ها را در ترکیب‌بندی های تند و زاویه‌دار جای می‌داد. نفرت شدید او از دیوان‌سالاری و نظامیگری در طرح‌هایی چون "مناسب برای خدمت پرتحرک" انعکاس یافت. با باسمه‌هایی که به روش لیتوگرافی ساخت، نقد سیاسی و اجتماعی خود را به میان مردم برد. بدین‌سان، طرح های ساده ولی کوبنده او به حربه مبارزه علیه طبقه حاکم بدل شدند.» (پاکباز، 447، 1383) بدین‌ترتیب آثار *گروس* نه تنها قدرت یک کنش‌هنری را به مثابه حربه مبارزه علیه طبقه حاکم داشت، بلکه او با آثار خود به روش لیتوگرافی می‌خواست کنش‌هنری خود را به میان مردم ببرد تا مردم آن‌ها را به‌عنوان نقد سیاسی و اجتماعی از جامعه‌شان مشاهده کنند.«گروس مدتی کوتاه به واقعنمایی گرائید ولی هدف او همچنان تقبیح نیروهای خبیث در جهان تب‌آلود و آشفته معاصرش بود. در دوره جنگ جهانی دوم، حس انزجار خود را از جنگ‌افروزان و سرخوردگی‌اش را از تباهی بشری در نقاشی‌هایی چون تکه‌ای از دنیای دوم من نشان داد...در آمریکا هجو رفتارهای طبقه متوسط را با برخی از عناصر توصیفی درآمیخت.» (همان، 447)

یکی از آثار *گروس* که به *ستون‌های اجتماع* شهرت دارد، تصویری است که به *نقد سیاسی* دنیای معاصرش اختصاص دارد؛ او در این تصویر از حقایق پشت پرده اجتماع و سیاست موجود در آن پرده برمی‌دارد و این‌که دنیای سرمایه‌داری و اداره‌کنندگان آن در چه شرایطی قرار دارند. در این پرده، خوی اصلی انسان‌ها و رفتارهایشان، با طنز تصویری همراهند تا جنبه انتقادی و گزندگی خود را بیشتر

نشان دهند. بدین‌ترتیب، آثار *گروس* نیز از نوع هنر انتقادی است که دائماً در فکر "به چالش گرفتن روابط پنهان میان انسان‌ها" در اجتماع و مسائل سیاسی است. آثار او، از نوع آثار هنری است که دارای قدرت کنش‌هنری مؤثر در دوران خود بوده‌است و این امر نیز ریشه در رشد آگاهی و توانایی شناخت عمیق هنرمند از جهان اطراف خود داشته است.

فرنان لژه و بازنمایی واقعیات اجتماعی در هنر

امروزه همه نظریه‌پردازان و صاحبان اندیشه بر این نظر متفق‌القول شده‌اند که «هنرمند استعداد خاصی دارد تا از محسوسات جهان پیرامونش تأثیر پذیرد و به کشف روابط بین آن‌ها بپردازد.» (کروچه،۱۳۸۶،9) بررسی آثار هنرمندان در تاریخ هنری معاصر، دارای نمونه‌های بسیاری از هنرمندانی است که با کنش هنری خود به بازسازی ساختار واقعیت پرداخته‌اند و جهآن‌را با واقعیت مبهم خود روبه‌رو ساخته‌اند.

آثار فرنان لژه، نمونه‌هایی از "ساختار واقعیت" را به بیننده نشان می‌دهند؛ او که در آثار خود تحلیل و تفسیر خود از واقعیت را به نمایش گذاشته، توانسته است واقعیتی از جهان‌را آشکار کند. در شناخت و تحلیل او از واقعیت، جهان به جهانی مکانیکی بدل می‌شود که همه‌چیز حتی انسان، به فرم خشک و صنعتی مبدل گشته و به‌گونه‌ای با محیط خود دارای فرم و تعریف همسان شده است، به‌طوری‌که تشخیص انسان‌ها از اشکال ساختمان‌ها و ماشین‌آلات صنعتی نیاز به مقداری دقت و تمرکز دارد. یکی از این تصاویر، *سازندگان* نام دارد «انسان در تصاویر فرنان لژه بر ماشین هیچ‌گونه برتری ندارد. بنابراین انسان‌ها عموماً مستقل از ماشین ترسیم نشده‌اند...فرنان لژه تصویر سازندگان‌را بارها و بارها تصویر کرد و در این تصاویر انسان‌ها را همچون فلزهایی خشک و انعطاف‌ناپذیر ترسیم نمود.

با این‌حال، آن‌چه که در کنش هنری *فرنان لژه* حس زیباشناسی بیننده را ارضا می‌کند، وحدت و هماهنگی حاصل از روابط بین عناصر است که با تأکید تمام بر "فرم‌های لوله‌ای شکل صنعتی" درصدد است تا ماشینی‌شدن انسان و یکی‌شدن انسان با محیط صنعتی‌اش را به او نشان دهد.

پابلو پیکاسو و بازنمایی واقعیات جنگ جهانی در هنر

از سال 1914 میلادی به بعد که جهان درگیر جنگ‌های جهانی شد، مسائل اجتماعی و آسیب‌های جنگ در کانون توجه هنرمندان قرار گرفت و کنش‌هنری آنان به‌طور مستقیم معطوف به بازنمایی و انتقاد از مسائل جنگ و نتایج آن گردید؛ از این رو، قدرت‌های دیکتاتوری و سایر قدرت‌های سیاسی غالباً هنر را به سبب فراهم آوردن پایگاهی انتقادی و بهره‌گیری از ریشه‌های فرهنگی برای بازسازی هویت ملی جدید، سرکوب می‌کردند. «جنگ اول جهانی، پرده از چهره اروپا برکشید... سیمای کلی جهان

دگرگون شد و امید جای خود را به هشیاری در برابر حقایق تلخ داد.» (پاکباز، 1374، 502) هنر نوین در این دوران معطوف به جنگ شد و حساسیت‌های اجتماعی هنرمند رنگ و بوی سیاسی نیز به خود گرفت. هنر نوین سرشار از اضطراب و آشفتگی شد و بر آن شد تا از حقایق و فجایع جنگ پرده بردارد.«در 1925، آندره برتون اعلام می‌کند که وجه مشخصه ذهن نوین، "بیقراری" و "آشفتگی" است. و هنر نوین باید به آن بپردازد.» (همان،504) یکی از جریان‌سازترین آثاری که در این دوران و به‌دنبال یکی از فجایع جنگ جهانی خلق شد، توسط هنرمند شناخته‌شده‌ای چون *پابلو پیکاسو* صورت گرفت؛ *پابلو پیکاسو* بنیانگذار سبک کوبیسم بود و تا پیش از شروع جنگ، درگیر یافتن خاصیت‌های این سبک نوظهور هنری بود. اما با دیدن فجایع جنگ و بحرانی که در جهان ایجاد کرده بود، کنش هنری خود را به مسائل و بحران‌های اجتماعی معطوف نمود. از عمیق‌ترین فجایعی که در جنگ جهانی دوم برای *پیکاسو* تکان‌دهنده بود و او را شدیداً تحت تأثیر قرار داد، فاجعه شهر *گرنیکا* بود.

«گرنیکا شهر کوچکی بود که در اسپانیا قرار داشت و در آوریل سال 1937، با هواپیماهای بمب‌افکن نازی که در خدمت فاشیست‌های اسپانیا بودند، بمباران شد.» (هارت،1382، 981) این واقعه بر *پیکاسو* اثری عمیق گذاشت تا آن‌جا که این واقعه را تبدیل به تصویر به‌یادماندنی نمود. او پرده *گرنیکا* را در سال 1937 برای غرفه اسپانیا در نمایشگاه بین المللی پاریس، به نشانه اعتراض به فجایع جنگ نقاشی کرد. اثر *پیکاسو* یادآور نقاشی به‌یادماندنی *سوم ماه می* اثر *گویا* است. *پیکاسو* نیز همانند *گویا*، در این پرده بزرگ، اوضاع کشورش که نیروهای دشمن و اشغالگر به آن یورش بردند را به نمایش گذاشت. در پرده *گرنیکا*، *پیکاسو* نمادهای جالبی را برای نشان دادن خشونت و تقبیح جنگ به‌کار گرفته است. اشکال دگرگون شده، خشونت خطی، پیکره‌های جنگاور مرده، اسب رو به مرگ یا گاو ماغ‌کش، نمادهایی هستند که با به‌وجود آوردن ساختار هماهنگ، باعث القا شدن و انتقال عمق فاجعه این حمله به بیننده می‌شوند. «رنگ‌های تند سیاه و سفید و خاکستری‌ها، تأکیدی بر طرح بغرنج سطوح متداخل هستند.» (گاردنر، 1379، 624) بنابراین هدف *پیکاسو* تنها تصویر کردن فاجعه *گرنیکا* نبود، بلکه او با این اثر، ددمنشی و رسوایی یک عصر را تصویر نمود.

ماکس رافائل در مورد اثر *پیکاسو*، *گرنیکا*، معتقد است «این کار کوس رسوایی انهدام جامعه‌ای در حال فروپاشی را با چنان قدرت و نیرویی به صدا در آورده است که هیچ

هنرمندی تاکنون به گرد پای او نرسیده است.» (رافائل،1383، 12)

هنرمند و ایجاد دگرگونی در ساختار فرهنگی

هنر می‌تواند بر فرهنگ و ناخودآگاه جمعی تاثیر گذارد و آن را جهت دوباره بخشد؛ انسان موجودی است که به کمک حافظه‌اش، اگرچه حافظه جمعی باشد، معنای لحظه‌اش را می‌سازد و عقبه فرهنگی، نیرویی است ساخت معنای زندگی را ممکن می گرداند. فرهنگ پدیده‌ای است که در طبیعت بدون وجود انسان معنا ندارد و استمرار حضور و فعالیت انسان بوده است که بر کیفیت و حجم آن می‌افزاید و در واقع انبساطی است که در دایره بسته هستی رخ می دهد. بدین ترتیب ساختار فرهنگی ساختاری است که می‌تواند برای انسان معنای جدید خلق کند و او را با نوع نگرش و نحوه جدیدی از زیستن رو به رو سازد.

دانش نوپای جامعه شناسی هنر سه متغیر را در دگرگونی های ساختاری فرهنگ مؤثر می داند: کنش هنری، خالق و هنرمند کنشگر و مخاطب هنر. بدین ترتیب هرگونه تغییر و تحولی که در ساخنارهای فرهنگی اتفاق می‌افتد می تواند ریشه در یک یا هر سه عامل ذکر شده داشته باشد. اما به طور خاص تر، جامعه‌شناسی با رویکرد خالق اثر، به دنبال یافتن جواب این پرسش هاست که اندیشه هنرمند با اندیشه دیگران چه فرقی دارد؛ چگونه کار می کند؛ اندیشه و اثر او از کجا نشأت می گیرد؛ چگونه دگرگونی می‌پذیرد و چگونه می تواند در ساختار اجتماعی مؤثر افتد. جامعه شناسی هنر، کنش هنری هنرمند را بر پایه مفاهیمی نظیر الهام، کشف، شهود، نبوغ، استعداد و نیز قدرت کاریزمایی معرفی کرده‌است.

برای مثال، کلود لوی استروس که در آثار خود کوشیده است تا با به کار گیری روش ساختارگرایی، به بنیادی ترین کارکردهای ذهن آدمی دست یابد، در گفتگویی که با ژرژشاربونیه درباره مباحث گوناگون مردم شناسی و هنر در دهه شصت انجام داد، به این نکته اشاره کرد که کار هنرمند، در جایی که از تقلید صرف و بازسازی مو به موی طبیعت فراتر می رود، دارای ماهیت زبانی می شود که حاوی یک سری نشانه است، ولی فرق عمده ساختار اثر هنری و ساختار زبانی در منبع تولید آن خواهد بود؛ (شاربونیه، 1372) یعنی در ارتباط رازآمیز هنرمند با کشف و شهود والهام و مکاشفه او از جهانی که هنرمند آن را همچون دیگر موجودات تجربه کرده است.

بنابراین، طبق این نظر هنرمند می‌تواند به تجربه‌ای که وجود دارد ولی قابل لمس نیست و در واقع با زبان و واژه‌ها نمی تواند بیان شود، صورت و جسمیت بخشد. شاید همین ویژگی است که می تواند پیامی که از اثر هنری در ذهن بیننده نقش می بنندد را به پیامی رازآمیز و جاودان تبدیل کند و برای هنرمند و وجود او تقدس جایگاهی پیامبرگونه قائل شود.[8]

نتیجه گیری

امروزه علم جامعه‌شناسی و به طور مشخص تر، علم نوپای جامعه‌شناسی هنر، وظیفه بررسی متغیرهای تعیین کننده در عملکردها و کارکردهای هنر را بر عهده گرفته است و دستاورد این تحقیقات منجر به بیان این عقیده شده است که هنر نه فقط یک محصول اجتماعی است که متأثر از ساختارها و متغیرهای اجتماعی عمل می‌کند، بلکه خود، پس از رویارو شدن با مخاطب، قدرت و ظرفیت ویژه‌ای برای تأثیر گذاشتن و شکل‌دهی محیط اجتماعی خواهد داشت و این مبحثی است که در علم جامعه‌شناسی، به خصوص در بحث «پویاشناسی اجتماعی» دنبال می‌شود و در میان جامعه شناسان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. هنر که از دیر باز عهده‌دار نمایش باورها، ارزش‌ها و قراردادهای مردم یک جامعه بوده است، تا بدان جا قدرت دارد تا نسبتی را میان آرمان‌ها و واقیت های آن جامعه برقرار کند. آرمان‌ها و واقعیات جوامع همواره د حال تغییرند و

هنر با منعکس ساختن آن‌ها می تواند مخاطب را از وضعیتی که در آن قرار دارد باخبر سازد. درک این موضوع، هنر و مضاعف بودن نقش کارکردی آن برای جامعه، در عصر حاضر اهمیت و کارکرد بیشتری یافته است. در عصری که بشر امروز با از دست دادن معنای زندگی و به طبع آن از دست رفتن آسایش و امنیت، شمایل‌های دروغین برای خود دست و پا کرده، هنر، معنای دروغین توهمات بشر را به معرض نمایش درآورده و در جایی نیز ظرفیت ویژه‌ای داشته است تا بنیان معناهای نو و طرز تفکری خلاق را پی ریزی کند. علاوه بر آن، «درک و شناخت خاص هنرمند از جهان» امری است که در کار هنری نظر مخاطب را به خود جلب می کند؛ اثر هنری به عنوان نوعی از ادراک است که به‌طور اعجاب‌انگیز و با حساسیتی خاص می‌تواند از پوسته ظاهری اشیاء، پدیده‌ها و واقعیات عبور کرده و به باطن آن‌ها راه یابد و در نتیجه آن تحلیل و تعریف جدید از دنیای پیرامون همیشه در حال دگرگونی در اختیار مخاطب قرار دهد. رابطه دو سویه هنرمند و جامعه، مطلبی است که از طرف جامعه شناسی معاصر بیان شده و ضرورت پیگیری و بررسی آن به طور بسیار جدی درک شده است؛ نظریه ای که برای هنر ظرفیت ویژه ای تعریف کرده و هنرمند را کنشگری فعال، آگاه و با استعداد ویژه معرفی می کند. بر این اساس، کنش هنری کنشی خواهد بود که به واسطه مخاطبان اگرچه محدودش در جامعه نشت و نفوذ می کند و به شکل غیر مستقیم در سطحی گسترده می‌تواند موجبات تحول در جامعه را فراهم آورد.

پی‌نوشت

Spritual Exploration [1]
Unconscious Action [2]
Cognitive Area [3]
Active Actors [4]
Reflection Approach [5]
Shaping Approach [6]
Charismatic Authority [7]
[8] نگاه کنید به: روشنی نژاد، بابک (1387)، "هنر و مکانیسم پنهان"، نشر ثالث، تهران، صص25-41.

فهرست منابع

1- احمدی، محمد حسن (1387)،"**اراده معطوف به تحول (تأملی بر جامعه شناسی هنر و فرهنگ)** "، نشر سوره مهر، تهران.
2- آریان پور، امیرحسین (1380)، "**اجمالی از تحقیق ا.ح.آریان پور درباره جامعه شناسی هنر**"، نشر گستره، تهران.
3- باستید، روژه (1374)، "**هنر و جامعه**"، ترجمه غفار حسینی، نشر توس، تهران.
4- دورکیم، امیل (1383)، "**قواعد روش جامعه شناسی**"، ترجمه دکتر علی محمد کاردان، انتشارات دانشگاه تهران.
5- دووینیو، ژان (1379)، "**جامعه شناسی هنر**"، ترجمه مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران.
6- رافائل، ماکس (1383)،" **سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر: پرودون، مارکس، پیکاسو**"، ترجمه: اکبر معصوم بیگی، نشرآگاه، تهران.
7- رامین، علی (1387)، "**مبانی جامعه شناسی هنر**"، نشر نی، تهران.

8- راوندی، مرتضی (1371)، "**تاریخ تحولات اجتماعی**"، شرکت سهامی کتب جیبی، تهران.
9- رضوی، مرتضی (1371)، "**گذری بر جامعه شناسی شناخت**"، نشر کیهان، تهران.
10- روشنی نژاد، بابک (1387)، "**هنر و مکانیسم پنهان**"، نشر ثالث، تهران.
11- روشه، گی (1368)، "**تغییرات اجتماعی**"، ترجمه دکتر منصور وثوقی، نشر نی، تهران.
12- ریترز، جورج (1374)، "**نظریه جامعه شناسی در دوران معاصر**" ترجمه محسن ثلاثی، نشر علمی، تهران.
13- شاربونیه، ژرژ (1372)، " **مردم شناسی و هنر**"، ترجمه حسین معصومی همدانی، نشر گفتار، تهران.
14- فیشر، ارنست (1386)، "**ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی**"، ترجمه فیروز شیروانلو، نشر توس، تهران.
15- کروچه، بندتو (1386). "**کلیات زیبایی‌شناسی**"، ترجمه: فؤاد روحانی، انتشارات علمی و فرهنگی ، تهران.
16- کیا، علی اصغر (1381)، "**تغییرات اجتماعی**"، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
17- کیویستو، پیتر (1380)، "**اندیشه های بنیادی در جامعه شناسی**"، ترجمه منوچهر صبوری، تشر نی، تهران.
18- گاردنر، هلن (1379)**.** "***تاریخ هنر***"، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، آگاه، تهران.
19- واربرتن، نایجل (1387)، "**چیستی هنر**"، ترجمه مهتاب کلانتری، نشر نی، تهران.
20- هارت، فردریک (1382)،"**سی و دو هزار سال تاریخ هنر**"، ویراستار: هرمز ریاحی، نشر آگاه، تهران.
21- هاوزر، آرنولد (1377)، "**تاریخ اجتماعی هنر**"، ترجمه ابراهیم یونسی، نشر خوارزمی، تهران.
22- هریسون،چارلز و پل وود (1380)، "**هنر و اندیشه های اهل هنر**"، ترجمه مینا نوایی، نشر فرهنگ کاوش، تهران.
23- هینیک، ناتالی (1384)، "**جامعه شناسی هنر**" ترجمه عبدالحسین نیک گهر، نشر آگه، تهران.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات: 57-68

راهکارهای افزایش تولید فرش دستباف در دوران توسعه فناوری‌های تولید صنعتی

الهه ایمانی*، دکتر محمد جواد مهدوی نژاد**

* *دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس*[1]
** *استادیار گروه معماری دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس*[2]

چکیده

تمدن چندین هزار ساله ایران، میراث ماندگار بسیاری از جمله صنایع‌دستی را برای ما به یادگار گذاشته که مجموعه این میراث، هویت تاریخی و ملی ما را تشکیل می‌دهد. از طرفی دیگر فناوری‌ها و تحولاتی که در زندگی‌های امروزی رخ داده است، این نیاز احساس می‌شود که با بررسی این صنایع و تلفیق گذشته آن با مدرنیته نه تنها این هنر را زنده نگه داریم بلکه آن را به جهان عرضه کنیم. یکی از حرفه‌های مهم و ارز آور صنایع‌دستی، فرش دستباف است. اما چنین به نظر می‌رسد، در چند دهه اخیر کاربرد فرش دستباف در خانه‌های ایرانی و جهان با چالش رو برو شده است و توسعه فناوری‌های صنعتی که تولید فرش‌های ماشینی را به همراه داشته بر روند کاربرد آن بی تاثیر نبوده است. این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل اطلاعات، می‌کوشد پاسخی برای چالش‌های امروزین فرش دستباف ایرانی بیابد. مهمترین سوال این پژوهش این است که با ورود تکنولوژی چگونه می‌توان همچنان از جایگاه صنایع‌دستی محافظت نمود؟ صنایع‌دستی می‌توانند در سطح اشتغال‌زایی و کسب درآمد بسیار مفید واقع شوند بنابراین اگر بتوان آن را تبدیل به کالایی مصرفی کرد یعنی مصرف‌گرایی آن را در جامعه رواج داد، نه تنها بر خلاف تبلیغاتی که برای مصرفی کردن کالاهای ماشینی صورت می‌گیرد مضر نخواهد بود بلکه، بسیار به نفع جامعه خواهد بود.
بنابراین برای رسیدن به این هدف شناخت ویژگی‌های هر دوران برای تولید، آثار هنری یک اصل مهم است که باید آن را مد نظر قرار داد، نکته دیگر این‌که صنایع‌دستی در کنار بار فرهنگی که به همراه دارد بخشی از منابع ارز آور و اشتغال‌زای هر کشوری می‌باشد، بنابراین نگاه صرفاً هنری بدان نمی‌تواند جوابگوی این کالای با ارزش باشد، پس حفظ تعادل در بررسی این موضوع از نظر هنری و تجاری ضروری است.

واژگان کلیدی: صنایع‌دستی، فرش دستباف، فرش ماشینی، تکنولوژی، جامعه فراصنعتی

[1] *پست الکترونیک: elahe.imani1@gmail.com*

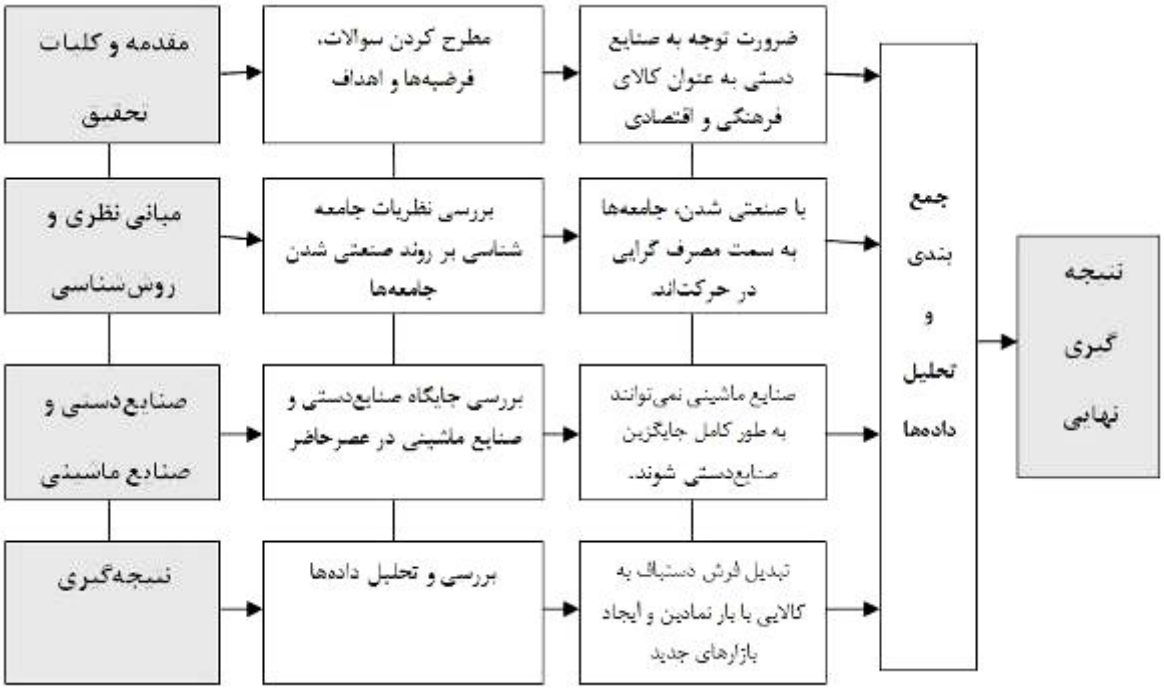
[2] *پست الکترونیک: mahdavinejad@modares.ac.ir.*

مقدمه

ایران دیرینه‌ی زیادی در تولید صنایع‌دستی دارد. صنایع-دستی در ایران در واقع نمودی فرهنگی از هویت و اصالت مردم ایران است و در هر کشوری اهمیت و نقش مهمی در انتقال آداب، سنن و مفاهیم فرهنگی ایفا می‌کند. فرش دستباف ایران علاوه بر اینکه یکی از مهمترین صنایع‌دستی ارز آور ایران محسوب می‌شده، جزیی از زندگی و بخشی از هویت ایرانیان نیز بوده است. به رغم این مهم، نتایج، نشان دهنده آن است که امروزه نه تنها فرش دستباف بلکه صنایع‌دستی کشورمان در دوران جهانی‌سازی در عرصه جهانی در ضعیف‌ترین موقعیت خودش در عرصه رقابت‌های جهانی قرار گرفته و در واقع عقب نگه داشته شده است (ضرغام، 1386، 31). حال وظیفه این است که گونه‌ای هماهنگی بین پیشرفت‌های علمی و صنایع‌دستی ایجاد کرد تا صنایع‌دستی به عنوان میراثی گرانقدر که از گذشته-های دور به یادگار مانده است به عنوان یک ثروت فرهنگی به نسل‌های بعدی انتقال یابد.

نتایج تحقیقاتی که تا به امروز انجام شده، نشان دهنده آن است که فرش‌های امروز ایران به دلایل مختلف دچار رکود بازار اقتصادی شده است. ورود صنعت و ماشین آلاتی که تنها قادر به بافت زیر انداز و فرش بودند، هر روز وضعیت فرش دستباف را تحت تاثیر قرار دادند و این یک امر مسلم و بدیهی است که صنعت روی صنایع‌دستی تاثیر بگذارد. دقت تکرار در ماشین‌ها به گونه‌ای است که دست انسان قادر به رقابت با آن نیست (هسکت، 1376، 11)، این مساله باعث تولید انبوه و رقابت‌های تجاری شده و ارزان بودن کالا را به همراه داشته است. روزگاری طولانی، همواره اشراف ثروتمند تحسین کننده و خریدار آثار هنری سطح بالا بودند اما در روزگار جدید ما، پس از حاکمیت تولید صنعتی، سرمایه، قلمرو فرهنگ و هنر را هم تابع نظام عرضه و تقاضا کرده است در نتیجه فرآیند تولید به قصد فروش همه جا مسلط شده است (شیخ مهدی، 1383، 126). همواره عادت‌های اجتماعی همگام با پیشرفت‌های علمی تغییر کرده است. با پیشرفت علم و تکنولوژی وسایل جدیدتری تولید شده است که دیدگاه و عادت‌های زندگی مردم و حتی خواست آنها را تغییر داده است. اما این نکته حایز اهمیت است که تکنولوژی هیچ‌گاه نمی‌تواند کاملاً جایگزین سنت و هنر یک قوم شود. هنرمند سنتی با هنر دست و تمام روح و روان خود، محصولی زیبا را در عین کارآمد بودن می‌ساخت که ارضا کننده نیاز انسان استفاده-گر بود، این ساخت به وسیله‌ی ماشین غیر ممکن به نظر می‌آمد و ماشین در عرصه تولید انبوه موفق و توانمند به نظر می‌رسید (هسکت، 1376، 3). اما آنچه اهمیت دارد این است که صنعت با وجود تولید انبوه هیچ‌گاه نمی‌تواند جایگزین کامل هنر و صنایع‌دستی شود. پیشرفت تکنولوژی (یک پدیده تولید انبوه) را به عنوان مکمل صنایع‌دستی باید پذیرفت؛ چرا که امروزه تکنولوژی ثابت کرده است که نمی‌تواند پاسخگوی تمامی نیازهای انسان باشد و در کنار مزایایی که به همراه داشته است، مشکلاتی را نیز به زندگی انسان‌ها وارد ساخته است. از طرفی دیگر برخورد با صنعت منطقی به نظر نمی‌رسد چرا که پیشرفت-های تکنولوژی خواه ناخواه در روندی رو به رشد قرار دارند و جامعه‌ای که بخواهد در مقابل آن ایستادگی کند به ضرر خود تمام خواهد شد.

این پژوهش در نظر دارد به دنبال کشف راهبردها و رویکردهایی در دوران معاصر (پسامدرن) ما را در یافتن روش عام برای مصرف مجدد فرش دستباف راهنمایی کند



نمودار1-فرآیند پژوهش و مکانیزم استنساخ (منبع، نگارندگان)

مبانی نظری و روش‌شناسی

امروزه در دوران فناوری‌های صنعتی و پساصنعتی زندگی می‌کنیم، تولیدات ماشینی هر روز فراگیرتر می‌شوند. امروزه پیامدهای تکنولوژی نه تنها بر روی اقتصاد بلکه بر روی تمام جنبه‌های زندگی انسان‌ها از جمله شکل‌بندی‌های اجتماعی و سیاسی نیز تاثیر گذاشته است، به نوعی که می‌توان گفت، شرایط موجود هم بر زیربنا و هم بر روبنای جامعه تاثیر گذاشته است.

در این وضعیت اندیشمندان نظریات مختلفی را ارایه داده-اند. گروهی مانند، جان راسکین[11]، ویلیام موریس[2]، تئودور آدورنو[3] و ... این وضعیت را خطرناک و باعث نزول هنر معرفی کرده‌اند. گروهی دیگر موافق وضعیت موجود و ماشینی شدن و تکثیر هستند، همانند والتر گروپیوس[4] و والتر بنیامین[5] که وی و پیروانش به دنبال یک زبان مشترک جهانی برای رسیدن به وحدت بین هنر و صنعت بودند.گروهی دیگر از اندیشمندان همانند بودریار[6] در این-باره اظهار نگرانی کرده و جامعه پسامدرن امروز را جامعه‌ای می‌دانند که مصرف‌گرایی را تبلیغ می‌کند و عده‌ای نیز همانند کاستلز[7] به تبیین چگونگی این دوران پرداخته‌اند.

ژان بودریار می‌گوید: "تکنولوژی که زمانی پیروز بود، امروز تهدید کننده به حساب می‌آید. فرهنگ به مُد بدل می-گردد. مدرنیته که زمانی پویایی پیشرفت بود، اکنون نوعی تلاش اجتماعی برای رفاه هر چه بیشتر است" (بودریار، 1378، 33). بودریار معتقد است کالاها تبدیل به نشانه شده‌اند و معنای اشیا از طریق سازمان‌یابی نشانه‌ها در قالب رمزها ایجاد می‌شود و تنها از طریق این رمزگان است که انسان‌ها به خود و نیازها معنا می‌بخشند. یعنی یک نیاز پیش از آنکه نیاز به یک شیئ باشد نیاز به احساس متفاوت بودن است (برای کسب وجه اجتماعی). کالاهای تولید شده‌ی اجتماعی برای برآورده کردن نیازهای ضروری نیست، بلکه برای دلالت بر تمایز اجتماعی معرف است و این تفاوت وجه تمایز هر یک از دیگری است. بودریار می-گوید: امروزه تولید، مصرف را به وجود نمی‌آورد بلکه این

مصرف است که نشانه‌های تولید را ایجاد می‌کند (هوروکس،1380، 86).

بودریار معتقد است، با تولید انبوه و نمایش آنها و تبلیغاتی که از طریق رسانه‌ها و پوسترها و روش‌های گوناگون دیگر صورت می‌گیرد، نیازهای کاذبی را در بینندگان و مخاطبان ایجاد می‌کنند که مخاطب هیچ‌گاه اقناع نشود و میل مصرفی‌اش همچنان بیدار بماند و این بخش از کار را بیش از همه تبلیغات و نشانه شناسی مُد که با علایم انتزاعی خود بر مصرف تاکید می‌کنند، انجام می‌دهند (بودریار،۱۳۸۹،۶۷).

نمودار 2- نظام حفظ بازار بر اساس نظریات بودریار (منبع، نگارندگان)

صنایع‌دستی و صنایع ماشینی

صنایع‌دستی و صنایع ماشینی اصطلاحاتی هستند که بعد از انقلاب صنعتی تقریباً از قرن نوزدهم که صنایع ماشینی به طور روز افزونی در زندگی انسان‌ها فراگیر می‌شد، به کار گرفته شدند. تا قبل از آن نه صنایع‌دستی معنایی داشت و نه صنایع ماشینی، چون تمامی کالاهای مصرفی قبل از آن با دست ساخته می‌شدند و همگی جنبه‌ی کاربردی داشتند. بعد از آنکه صنعت وارد عرصه‌ی زندگی انسان‌ها شد، هر روز صنایع ماشینی با تنوع در طرح و رنگ و هزینه‌های کم در دسترس مردم قرار گرفت و به این ترتیب طبقه‌ی متوسط رشد کرد و آثار مُدشونده هر روز گسترش بیشتری یافتند در گذشته صنایع‌دستی بیشتر جنبه کاربردی داشته و هر چقدر که بشر پیشرفت کرد و رو به جلو آمد از کاربرد آنها کاسته و به عنوان کالایی تزیینی به شمار رفت.

فرش دستباف و فرش ماشینی

امروزه کف‌پوش‌هایی که به عنوان پوششی بر روی زمین به کار می‌روند به دو صورت کلی تولید مـی‌شـوند، گروهـی از این کف‌پوش‌ها که برای تولید آنها از دست استفاده می‌شود با نام دستباف یاد می‌شود. این دستبافته‌ها به چندین گروه از جمله قالی، گلیم، گبه و جاجیم تقسیم می شوند کـه در این پژوهش با نام کلی فرش دستباف یاد شده‌اند. این گروه یکی از گرانبهاترین صنایع‌دستی کشور نیز محسـوب مـی-شوند. گروه دیگر کف‌پوش‌هایی هستند که نزدیک به یکصد سال تولید آنها آغاز شده وبرای تولید آنها از ماشین استفاده می‌شود و به چندین شکل متفاوت از جمله بدون پرز مانند موکت و پرزدار مانند فرش ماشینی می‌توان اشاره کرد.

نمونه‌ای از فرش دستباف با طرح جدید (منبع: نگارندگان)

نمونه‌ای جدید از گلیم فرش با پود ابریشم و تار پشم (منبع:نگارندگان)

نمونه‌ای از فرش ماشینی با طرح فرش‌های دستباف بلوچ (منبع: نگارندگان)

سرآغاز تولیدات صنعتی

جهان و به خصوص اروپا در سال 1700 میلادی در آستانه یک تحول بزرگ قرار داشت. هر روز ابزار و ماشین‌های جدیدی برای راحت‌تر شدن کارها وارد بازار می‌شد و زندگی مردم را تغییر می‌داد (کاریک،1381، 4). در پایان قرن هیجدهم، تحولات عظیمی که رخ داد با نام انقلاب صنعتی شناخته شد. بعد از آن حدود صد سال بعد انقلاب صنعتی دوم رخ داد. بین این دو انقلاب پیوستگی اساسی و نیز برخی تفاوت‌های بنیادین وجود دارد که مهمترین آنها اهمیت تعیین کننده دانش علمی در حفظ و هدایت توسعه تکنولوژی پس از 1850 است (کاستلز،1380، 64).

این انقلاب باعث شد سطح زندگی عمومی مردم بالا برود و به تعداد بیشتری از مردم امکان داد که از کالاها و مسکنی که بیشتر تجملی به حساب می‌آمد برخوردار شوند. انقلاب صنعتی جهان را متحول و به دنیای امروز شکل داد. از این زمان به بعد حتی هنر نیز، دچار دگرگونی می‌شود. تا قبل از این هنرها در طول تاریخ از جانب شاهان، حاکمان، اشراف و نخبگان اقتصادی و سیاسی حمایت می‌شد و همین حامیان با فرهنگ موجب ارتقای کیفی هنرها می‌شدند، از این دوره به بعد این حمایت‌ها از هنر برداشته می‌شود و هنرمندان بدون حامی باید به روند خود ادامه دهند، به همین علت نظام اقتصادی که در جامعه‌ها به هنرها وابسته بود دچار تغییر می‌شود.

مقایسه‌ی جامعه سنتی با جامعه صنعتی

تا قبل از انقلاب صنعتی تولید در نظام خانوادگی بود و جامعه از طبقه حاکم و زمین‌داران و رعایا تشکیل می‌شد و تولید ثروت بر اساس نیروی بدنی و منبع درآمد از زمین بود. بعد از وقوع انقلاب صنعتی تولید از نظام خانوادگی به کارخانه انتقال پیدا می‌کرد و تعداد کسانی که مستقیم و غیر مستقیم در تولید نقش داشتند به سرعت افزایش یافتند.

انسان در دوران انقلاب صنعتی بر خلاف جامعه سنتی نه تنها با طبیعت هماهنگ نیست بلکه با تکنولوژی و علم می‌کوشد بر طبیعت مسلط شود. در این دوران بار تولید ثروت بر اساس سرمایه بود، همچنین تولیدات صنعتی

باعث تحمیل الگوها و استانداردها شد به این معنا، زمانی که یک کالا به وسیله یک دستگاه در تعداد انبوه تولید می-شد، سلیقه مخاطب و مصرف‌کننده خیلی مورد توجه نبود چرا که مخاطب باید از بین کالاهای تولید شده در اندازه-های معین و استاندارد یکی را انتخاب کند.

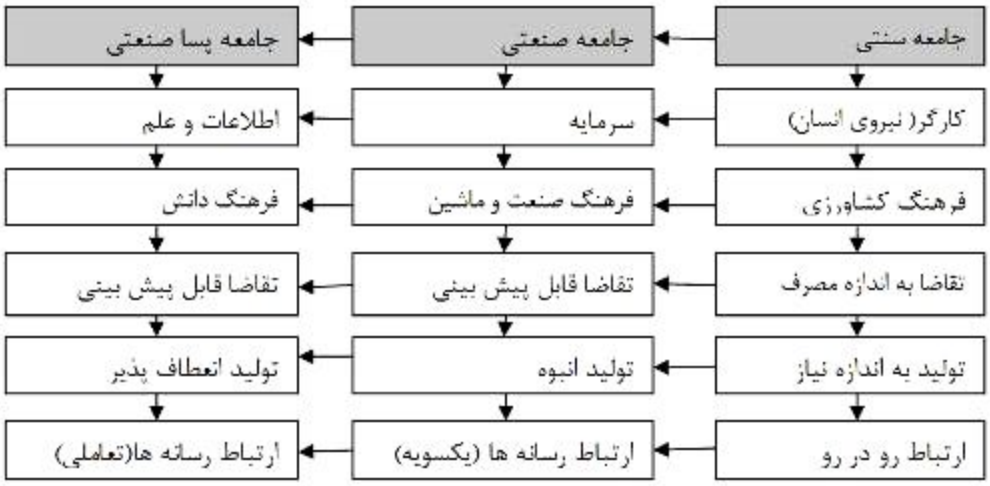
جامعه پساصنعتی

با وجود اینکه جامعه صنعتی هنوز در بسیاری از کشورهای جهان پا برجاست به خصوص در کشورهای جهان سوم و توسعه نیافته، انقلاب دیگری در قرن بیستم رخ داد که به آن نام‌های مختلف مانند دوران فرا صنعتی یا انقلاب تکنولوژیک و یا الکترونیک داده شده است، که حدوداً از سال 1960 به بعد آغاز شد.

در این دوره جدید جامعه‌ها و افراد آن نه با سرمایه بلکه به کمک دانش و کاربرد آن تولید ثروت می‌کنند. ویژگی بارز انقلاب تکنولوژیک کنونی نه محوریت دانش و اطلاعات، بلکه کاربرد این دانش و اطلاعات در تولید دانش و وسایل پردازش—انتقال اطلاعات در یک چرخه بازخورد فزاینده میان نوآوری و کاربردهای نوآوری است (کاستلز،1380، 61). در جوامع الکترونیکی بیشتر از آنچه به تولید اندیشیده شود به رشته‌هایی مانند مدیریت و برنامه ریزی تولید و بازاریابی اهمیت داده می‌شود.

در این دوران شاهد گذر تولید انبوه از جوامع صنعتی به سمت تولید انعطاف‌پذیر هستیم. در دوران صنعتی با تولید در مقیاس کلان و بر مبنای فرآیند تولید مکانیزه با استفاده از زنجیره تولید یک محصول استاندارد در شرایط کنترل بازار بزرگ توسط یک شکل سازمانی خاص به‌دست می‌آمد (کاستلز،1380، 197). اما در جامعه فراصنعتی کمیت و تقاضا غیر قابل پیش‌بینی شد، و بازارها در سراسر جهان متنوع‌تر و لذا مهار آنها دشوار شد. در نتیجه نظام تولید انبوه چنان انعطاف‌ناپذیر و پرهزینه شد که دیگر با ویژگی-های اقتصاد نوین سازگار نبود. پاسخی موقت، برای غلبه بر این انعطاف‌ناپذیری، نظام تولید انعطاف‌پذیر بود. این نظام به دو شکل مختلف نظریه‌پردازی شد و به کار رفت. نظام-های تولید انعطاف‌پذیر در حجم بالا که معمولاً به وضعیت رشد تقاضا برای یک محصول خاص مربوط می‌شوند، دو شیوه تولید را با یکدیگر ترکیب می‌کنند: تولید در حجم بالا که به واسطه تولید در مقیاس کلان سبب کاهش هزینه‌ها می‌شود، و نظام‌های تولید سفارشی و قابل برنامه-ریزی مجدد که شرایط بهینه از حیث تنوع محصولات قابل رقابت را پدید می‌آورد (کاستلز،1380، 198). یکی دیگر از ویژگی‌های عصر حاضر شکل‌گیری طرح تازه‌ای از ارتباطات است که به وسیله رسانه‌ها شکل گرفته است که باعث جذب گسترده انسان‌ها به سوی خود شده است. علاوه بر تلویزیون تکنولوژی دیگری به وسیله کامپیوتر به وقوع پیوست که چهره جهانی را بسیار تغییر داد و آن شبکه اینترنت بود که هر روز بر تعداد مصرف‌کنندگان آن افزوده می‌شود.

در دوره پساصنعتی یک سلیقه به مخاطب و مصرف‌کننده-ها تحمیل نمی‌شود. در حقیقت عدم تحمیل الگوها و استانداردهای به وجود می‌آید و مخاطب با سلیقه‌ی خود کالایی را خریداری می‌کند که کاملاً متفاوت با سایر کالاها است.



نمودار3- روند تغییرات جامعه‌ها ی سنتی به سمت پساصنعتی(منبع، نگارندگان)

ویژگی کالاهای تولیدی در دوران فناوری‌های صنعتی

تا قبل از انقلاب صنعتی در تمام دنیا هنر و صنعت در قالب صنایع‌دستی به یکدیگر آمیخته بودند. صنایع‌دستی در دوره سنتی کاملاً کاربردی بوده است و کمتر به آن کالا با دیدی هنری نگریسته می‌شد و صنعتگران (هنرمندان) با زیبایی‌شناسی که در هر دوره‌ای بوده است، روی آثار کاربردی را تزیین می‌کردند. تولید در آن زمان کم بود اما جواب‌گوی نیازهای آن دوره بود، چرا که در دوره کشاورزی اول اینکه قدرت خرید مردم پایین بود، علاوه بر آن تعداد مصرف‌کنندگان نیز پایین بود زیرا کالایی که خریداری می‌شد جنبه کاربردی، نه تزیینی، داشت و تا زمانی که آن کالا کارایی داشت مورد استفاده قرار می‌گرفت.

با صنعتی شدن جامعه‌ها سیمای جهان بسیار متحول شد. افزایش تولید، بر فکر و احساس چنان عمیق بود که حتی امروز نمی‌توان عمق این تاثیر را در طبیعت بشر و تغییرات بزرگی را که در آن باعث شد، تخمین زد و بی تردیدی هیچ‌کس را از این تغییر گریزی نبوده است (گیدیون، 1383، 359). پیدایش کارخانه‌ها و استفاده از ماشین آلات، تولید انبوه را به ارمغان آورد و این تولید انبوه به وسیله ماشین‌ها و تکنولوژی، روحی را که هنرمند سنتی با تمام روح و روان خود یک محصول زیبا را در عین کار آمد بودن می‌ساخت، از بین برد و محصولاتی دقیق و تکرار ناپذیر می‌ساخت.

در جامعه صنعتی تولید انبوه، رقابت‌های تجاری ارزان بودن کالاها را به همراه آورد و همین طور قدرت خرید مردم در این دوره افزایش یافت، پس قشر فقیر جامعه به قشر متوسط جامعه تبدیل شدند، به همین دلیل این قشر متوسط نیز به دنبال تقلید از طبقه‌ی بالا می‌خواست هر چه بیشتر خود را شبیه آنها کند. به همین دلیل لازم بود که تفاوت‌هایی بین کالاهایی که طبقات مختلف قادر به خرید آنها بودند ایجاد شود تا تمایز بین آنها بیشتر نمایان شود. در نتیجه هر روز تنوع محصولات افزایش می‌یافت و کالاهایی به عنوان نماد طبقه بالا در جامعه رواج یافت.

تبلیغات در دوران فناوری‌های صنعتی

بعد از انقلاب صنعتی تبلیغات نقش بسیار مهمی را در بازاریابی پیدا می‌کند. تبلیغات در جای جای زندگی انسان-ها حضور پیدا می‌کند و فکر و ذهن انسان را به آن سمت و سو هدایت می‌کند. گوناگونی و تنوع محصول‌ها و شگردهای تبلیغاتی گوناگون به راحتی می‌تواند جایگاه یک محصول را تا حد زیادی متزلزل سازد و محصولی دیگر را به جای آن بنشاند. در کتاب نیاز سازان[8] مایک دستینی[9] چنین می‌گوید: "بسیاری از ماء الشعیرها از نظر

رنگ و مزه تقریباً یکسانند. حتی بعد از نوشیدن دو لیوان، حرفه‌ای‌ها هم نمی‌توانند فرق میان آنها را تشخیص دهند، این بدان معنی است که مصرف‌کننده، در واقع در حال نوشیدن تبلیغات است (سولیوان، 1385، 21). امروزه در دنیای صنعتی و پساصنعتی که رقابت بین موسسات بسیار شدید است، بدون تبلیغ سرپا نگه‌داشتن یک موسسه به نظر غیر ممکن می‌رسد. در واقع عرضه‌کنندگان سعی می‌کنند از طریق تبلیغات در خواسته‌های مردم تاثیر بگذارند و تقاضا برای محصولات یک موسسه را افزایش دهند (لش، 1379، 26).

شناخت نیازهای جامعه و بازاریابی

هر کالای صنعتی که تولید می‌شود به منظور فروش آن کالا است که محصولات هنری نیز از این امر کمابیش پیروی می‌کنند به همین دلیل باید هماهنگی بین کالای تولیدی و خواسته‌ها و سلیقه‌ی عمومی صورت بگیرد. فرش دستباف که محصولی هنری-صنعتی می‌باشد برای اینکه در بازارهای جهانی و داخلی مورد توجه قرار گیرد باید خواسته‌های گروه‌های هدف را مد نظر داشته باشد به عبارت دیگر خرید و فروش فرش دستباف و صنایع‌دستی به شرایط بازار و نیازهای جامعه (سلیقه عمومی) وابسته است. اقتصاد بازار بر سه محور تولید کننده، کالا و مصرف-کننده برقرار است. بوردیو این سه محور را این‌گونه طبقه بندی می‌کند؛ 1) طرف عرضه یا تولیدکنندگان کالاهای فرهنگی، 2) کالاهای نمادین یا خود محصولات، 3) طرف تقاضا یا مصرف‌کنندگان کالاهای فرهنگی (لش، 1384، 343).

در حال حاضر در جامعه پساصنعتی جزء سوم یعنی مصرف‌کننده، اهمیت پیدا کرده است. بنابراین با شناخت نیازهای وی و همچنین تحریک انسان‌ها به نیازهای جدیدتر می‌توان بر بازار سلطه بیشتری داشت.

منظور از تولید نیاز این است که یک کالایی تولید شود و مصرف‌کننده احساس نیاز به آن کالا کند. رمز ماندگاری تولیدکنندگان امروز دو راه است؛ اینکه یا کالاهایی با کیفیت برتر و یا ارزان‌تر بودن و یا هر دو این موارد را با هم داشته باشند علاوه بر اینکه باید با سلیقه‌ی مخاطبان خود آشنا باشند (لش، 1379، 24). در اقتصاد، بازار تقاضا عرضه را تعیین می‌کند. اگر عرضه کننده‌ای حدس بزند که تقاضا تغییر خواهد کرد خود را با آن تنظیم و سازگار می‌کند (لش، 1379، 26-25). به گفته لش "در نهایت هر مصرف-کننده‌ای درآمد خود را برای کارهایی خرج می‌کند که به آنها بیشترین علاقه را دارد. به این ترتیب همه عرضه-کنندگان کالا و خدمات در نهایت برای وجوه (بودجه) مصرف‌کنندگان رقابت می‌کنند"(همان، 26). به همین علت زمانی که فرش ماشینی را رقیبی برای فرش دستباف به حساب می‌آوریم به این معناست که فرش ماشینی بر میزان تولید فرش دستباف تاثیر گذار بوده است چرا که گروهی بودجه خود را صرف خرید این کالای ماشینی می-کنند.

بازاریابی از طریق اینترنت

تکنولوژی اطلاعات، از طریق اینترنت اقصی نقاط عالم را به یکدیگر پیوند داده است و هر روز نیز بر تعداد کاربران این شبکه افزوده می‌شود، به طوری که بر اساس پیش‌بینی‌ها در آینده اکثر فعالیت‌ها و خرید و فروش‌ها به صورت اینترنتی صورت خواهد گرفت زیرا بازاریابی اینترنتی و فروش به صورت آنلاین به علت عدم نیاز به نیروی کار فراوان، نه تنها مقرون به صرفه است بلکه این نوع فروش می‌تواند، امکان عرضه محصولات را بیشتر و متنوع‌تر کند و بازار محدود محلی را به بازاری گسترده و جهانی تبدیل کند.

برخی سازمان‌ها روش جدید دیگر برای بازاریابی کالا در عصر الکترونیک استفاده از اینترنت اتخاذ کرده‌اند و آن تولید کم و انعطاف‌پذیر می‌باشد به طوری که هر روز کالای جدیدتری را گاه حتی با سلیقه خود مشتری وارد بازار می-کنند، چرا که متوجه شده‌اند، تولید انبوه با توجه به هزینه

بالا برای تولید دیگر جوابگوی خواسته‌ها و سلیقه‌های متنوع گروه‌های هدف نمی‌باشد زیرا هر روز بر سرعت آثار مُدشونده افزوده می‌شود و برای ارایه کالاهای جدید برای هماهنگی با مُد باید روش تولید خود را تغییر دهند.

نمادین بودن کالا

در گذشته هر شخص از هر طبقه‌ای از جامعه که احساس نیاز به کف‌پوش داشت، خواه ناخواه مجبور به خرید کف-پوش دستی بود حتی اگر قیمت آن کف‌پوش برای آن شخص بالا بود. اما در حال حاضر حتی قشر متوسط جامعه که توانایی خرید فرش دستباف را دارند بودجه خود را صرف خرید کالاهای مصرفی دیگر کرده و وجه کمتری را اختصاص به خرید فرش می‌دهند، بنابراین رو به خرید فرش ماشینی آورده‌اند.

در دنیای پست‌مدرن یا باید کالاهایی ارزان و فراوان تولید کرد و یا کالاهایی که ارزش نمادین را یدک بکشد و برای خریداران، ثروتمندیشان و منزلت اجتماعی را فرا وانماید (میرزایی، 1388، 12). داشتن بار نمادین یک کالا حس نیاز برتری و فخر فروشانه را برای مصرف‌کننده به همراه خواهد داشت و به این ترتیب افراد بیشتری خواهان داشتن آن کالا برای کسب ارزش اجتماعی خواهند شد. همین مساله، تقاضا برای کالا را افزایش می‌دهد. ارزش‌های اجتماعی از اساسی‌ترین عناصر یک نظام اجتماعی هستند که از طریق کنترل و هدایت آنها می‌توان جامعه را به زوال و یا تعالی کشاند. در تعریف ارزش گفته شده است، ارزش یک تصور و درک برای یک فرد یا یک گروه است درباره‌ی مطلوبیت، که بر روی انتخاب روش‌ها، ابزار و عمل تاثیر می‌گذارد (رفیع‌پور، 1387، 267). در عصر حاضر انسان‌ها به مُد و برند کالا که نماد و نشانه آن کالا است، به طوری که وجه اجتماعی مصرف کننده را نمایش می‌دهد، توجه بسیار دارند و هر آنچه که در جامعه تبدیل به هنجار شود، آن کالا و یا رفتار با ارزش شده و مخاطبان بیشتری به سمت آن کشیده می‌شوند.

نقش خلاقیت

بسیاری از خریداران و صادرکنندگان اظهار می‌کنند که چون عمر استفاده از کالاها کم شده است، تمایل افراد به تنوع مبلمان در فاصله زمانی کوتاه و هماهنگی سایر اجناس با آن تاکید دارند، دیگر نمی‌خواهند از اشیا و کالاهای بادوام که یک عمر برای آنها دوام بیاورد استفاده کنند. در کنار چنین دیدگاه‌هایی است که مردم به سمت فرش‌های ماشینی با قیمت پایین‌تر و با کیفیت پایین‌تری روی آورده‌اند. باید توجه داشته باشیم که مصنوعات تجاری تابعی از سلیقه و نیاز مشتری است، کالای تجاری اگر متقاضی نداشته باشند، تولید نمی‌شود، ویژگی‌های آن را متقاضی تعیین می‌کند (قره باغیان، 1372، 72) اما ارزش کالا و محصولات فرهنگی را خلاقیت تعیین می‌کند و باید تلاش کرد تا این کالای فرهنگی علاوه بر ارزش هنری که دارد بر بازار مسلط شود و توان رقابت با دیگر کالاها را در دست بگیرد.

دکوراسیون نقش بسیار در زندگی‌ها یافته است، بنابراین یک طراح باید توانایی این را داشته باشد که در طراحی محصول به رویدادها و مسایل و مُدهای رایج در جامعه کاملاً آگاهی داشته باشد تا هماهنگ با آن محصولی را طراحی و تولید کند یعنی با داشتن اطلاعات از شرایط بازار و پیش‌بینی شرایط بعدی می‌توان بازار بیشتری را به خود اختصاص داد.

تحلیل چگونگی بازاریابی صنایع‌دستی

امروزه، برخی از مسایل در دوران فناوری‌های صنعتی اهمیت ویژه‌ای یافته‌اند که با توجه به شرایط اجتماعی حاکم در هر جامعه باید تولید را بر اساس آن تنظیم نمود. بنابراین برای موفقیت در بازار و حفظ جایگاه صنایع‌دستی، باید با شرایط خاص همان دوران تولید کرد.

دو دیدگاهی که برای نگاه کردن به مسایل صنایع‌دستی و فرش دستباف مضر خواهد بود عبارتند از:
صرف نظر از جنبه هنری و نگاه کاملاً تجاری بدان داشتن حمایت از کالاهای پر ارزش صنایع‌دستی و فرش دستباف به عنوان هنر اصیل ایران و جداسازی جنبه اقتصادی و تجاری آن
نگرش اول: خط بطلانی بر تاریخ فرهنگ و هنر ایران زده و حاکمیت مصرف و اقتصادی صنایع دستی و فرش دستباف را از بعد هنری و پر ارزش آن جدا می‌سازد و تنها به فکر سود بیشتر به هر طریق ممکنی است. نگرش دوم: اقتصاد فرهنگ را مورد تایید قرار داده و بعد صنعتی و اقتصادی فرش دستباف را از بعد هنری و پر ارزش آن جدا می‌سازد (افشاری نادری، ۱۳۸۸،۲).
به هرحال دنیایی که اقتصاد حرف اول را می‌زند و همه چیز مبتنی بر مبنای اقتصادی ارزش پیدا می‌کند، لازم است نخست شرایط لازم اقتصادی خود را تثبیت کنیم و برای فراهم کردن این شرایط چه راهی بهتر از آنکه به هنر به عنوان یک صنعت پر و بال داده شود (افشاری نادری، ۱۳۸۸،۲).
بنابراین برای گسترش کاربرد صنایع‌دستی باید هر دو جنبه را مد نظر قرار داد تا در زمینه برنامه‌ریزی برای تولید آنها دچار اشتباه نشد. فرش دستباف که سهم بزرگی از تاریخ و فرهنگ و از طرفی دیگر سهم بزرگی از اقتصاد کشور را در دوره‌های تاریخی مختلف بر عهده داشته است، از این امر پیروی می‌کند.

تاکید بر نمادین بودن

بازار داخلی کشور با کاهش قدرت خرید مردم مواجه شده است و با جانشینی کالاهای دیگر از جمله مبلمان و دیگر کف‌پوش‌ها، مردم نیاز خود را با هزینه‌ای کمتر برآورده می‌کنند. اما اگر برای جایگاه نمادین صنایع دستی و فرش دستباف تبلیغات صورت بگیرد و داشتن فرش دستباف به یک هنجار و ارزش تبدیل گردد و آن را بتوان در سبد کالای مصرف‌کنندگان فرش جای داد در آن صورت خرید فرش دستباف در اولویت قرار مصرف‌کنندگان قرار خواهد گرفت. اگر بتوان ارزش نمادین را به صنایع‌دستی ، بازگرداند، به طوری‌که داشتن صنایع‌دستی در هر خانه‌ای باعث مباهات آن خانواده شود و هر شخصی خواهان داشتن صنایع‌دستی شود، بسیار تاثیر گذار خواهد بود.

نقش تبلیغات

در واقع تولیدکنندگان یک محصول مثلاً فرش دستباف تنها با یکدیگر رقابت نمی‌کنند بلکه با سایر بخش‌های تولیدی نیز مانند فرش‌های ماشینی و مبلمان نیز رقابت دارند، چرا که مصرف‌کنندگان دارای وجه (بودجه) محدودی هستند و بر اساس انتخابی که برای خرید انجام می‌دهند، وجه موجود خود را خرج می‌کنند. تبلیغات روش بسیار مناسبی برای ترغیب مردم برای خرید کردن است. بنا بر اساس نموداری که رفیع پور ارایه می‌دهد حتی به کمک تبلیغات می‌توان مصرف فرش دستباف را در جامعه به یک هنجار تبدیل کرد. بنابراین توجه به تبلیغ صنایع دستی باید در اولویت امر قرار بگیرد.

بازاریابی از طریق اینترنت

با استفاده از تجارت‌های اینترنتی خرید و فروش صنایع-دستی و فرش دستباف افزایش خواهد یافت در کنار آن به صادرات آنها افزوده خواهد شد. همچنین با استفاده از اینترنت و کامپیوتر می‌توان شرایط تولید انعطاف پذیر را فراهم کرد، یعنی با حفظ اصول پایه‌ای به طوری‌که باعث گسست از جنبه‌های سنتی آثار نشود شرایط را طوری فراهم کرد، تا خود مخاطب کالای مورد نظرش را طراحی و انتخاب کند.

نقش دکوراسیون و تاکید بر سرمایه‌ای بودن فرش

امروزه دیدگاه‌های مردم از نظر مبانی زیبایی‌شناسی تغییر کرده است و توجه آنان به دکور منازل خود و هماهنگی

وسایل خانه با یکدیگر بیش از گذشته شده است، یعنی گرایش انسان‌ها به تغییر دکوراسیون منازل خود بر اساس مُد بسیار رواج یافته است، بنابراین باید با ارزش‌گذاری‌های اجتماعی نسبت به صنایع‌دستی و با برنامه‌ریزی‌های صحیح اجتماعی، گرایش مردم را در هنگام تغییر دکوراسیون به سمت خرید کالاهای فرهنگی و صنایع‌دستی سوق داد. تاکید بر سرمایه‌ای بودن صنایع‌دستی در اینجا موثر واقع خواهد شد. فرش دستباف از نظر اقتصادی کالایی سرمایه-ای است که این بخش از ویژگی مهم فرش دستباف به فراموشی سپرده شده است، در صورتی که پر رنگ جلوه دادن سرمایه‌ای بودن فرش دستباف باعث رونق آن خواهد شد. زمانی که مصرف‌کننده بداند بعد از چند سال در صورت فروش و یا تعویض کالای خود برای هماهنگی با سایر لوازم خانه، نه تنها ضرر نکرده بلکه سودی نیز نصیب وی خواهد شد بیشتر ترغیب برای خرید صنایع‌دستی و فرش دستباف خواهد شد.

خلاقیت در طرح فرش‌ها و تاثیر آن بر فروش

در تولید یک کالا شرکت و سازمانی موفق‌تر است که از نوآوری بیشتری استفاده کند چه برسد به آثار هنری که با خلاقیت و نوآوری تداوم می‌یابند. طراحان و تولیدکنندگان با ایجاد طرح‌های جدید و خلاقیت‌های نو، می‌توانند نیازهای کاذبی را در بینندگان ایجاد کرده تا وی را ترغیب به خرید کنند. با تمامی تحولاتی که در همه شئون زندگی‌ها رخ داده و در کنار تمامی کالاهای مدرن، هنوز فرش‌هایی با طرح‌های سنتی مصرف‌کنندگان خاص خود را دارند. اما در کنار این نقوش نیاز به طرح‌های جدید به همراه نوآوری‌ها بیشتر از گذشته احساس می‌شود. در واقع با طرح‌های جدیدتر و هماهنگ بودن طرح این‌گونه فرش‌ها با دیگر کالاهای مدرن امروزی و دکوراسیون منازل، خریداران را ترغیب به خرید می‌کند و حتی باعث به وجود آمدن بازارهای جدیدتر می‌شوند و هنر از حالت رکود و انجماد تبدیل به هنری زنده و رایج می‌شود و باعث پویایی این کالای صنعتی و هنری می‌شود.

نتیجه گیری

با وجود دگرگونی در شیوه‌های تولید و ورود تکنولوژی که کالاهای جانشین زیادی را برای صنایع‌دستی و فرش دستباف به ارمغان آورده‌اند، همچنان می‌توان برای حفظ و گسترش جایگاه آنان تلاش کرد چرا که پیشرفت‌های تکنولوژی به عنوان مکمل صنایع‌دستی هستند و هرگز نمی‌توانند به طور کامل جایگزین صنایع‌دستی شوند. تنها با شناخت شرایط حاکم در دوران فناوری‌های صنعتی، می توان خرید صنایع‌دستی و فرش دستباف را در سبد کالای هر خانواده و اولویت خریدهایشان قرار داد. اما آنچه امروزه بیش از همه اهمیت یافته نمادین بودن کالا، تجارت الکترونیکی، تولید انعطاف پذیر، خلاقیت و تنوع در طرح می‌باشد. شناخت این ویژگی‌ها باعث بصیرت در درک جوامع خواهد شد تا با دلایل منطقی به برنامه‌ریزی‌های صحیح در زمینه‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و هنری پرداخت.

پی نوشت

[1] John Ruskin (1819-1900) جان راسکین یکی از تاثیر گذارترین منتقدین هنری در سده نوزدهم در انگلستان بود.). وی یکی از مخالفان صنعت و دنیای صنعتی است و معتقد بود که انقلاب صنعتی، مردم را از فرهنگ مردمی خود دور کرده است.

[2] William Moriss (1834-1896) ویلیام موریسازجمله دیگر منتقدان قرن نوزدهم بود که با ماشینی شدن مخالف بود. وی در عصر صنعتی به احیای صنایع‌دستی پرداخت و با تولید انبوه صنعتی مخالفت کرد.

[3] T.W.Adorno (1903-1969) آدور نو یکی از اندیشمندان مکتب فرانکفورت بود، معتقد است که علم و تکنولوژی تجسم سلطه و خشونت بر طبیعت و در نتیجه انسان است و معتقد است که در راه علم انسان باید بتواند بر تکنولوژی مسلط شود. وی یکی از مخالفان صنعت و تکنولوژی بود و با تکثیر آثار هنری مخالف بود.

[4](1883-1969)Walter Adolph Georg Groplous وی معتقد بود که هنرمند و صنعتگر در کنار یکدیگر باید به تولید صنایع ماشینی بپردازند

[5](1892-1940) W.Benjamin والتر بنیامین یکی از جمله اندیشمندانی است که در بیشتر آثار خود بر نکته‌ی مرکزی «موقعیت هنر در جامعه مدرن» تاکید کرده است (احمدی، 1385: 235). وی معتقد است بازتولید آثار هنری باعث انتشار آن بین عموم مردم، در نتیجه اثر در دسترس همگان قرار می‌گیرد و امکان ابراز نظر برای همگان شکل می‌گیرد. و همین موجب افزایش ذوق هنری و زیبایی‌شناسانه مخاطبان هنر است (احمدی، 1379: 62). یعنی علاوه بر آنکه آثار هنری می‌تواند در دسترس همگان قرار گیرد، تکنولوژی هنرهایی جدیدی را به وجود آورده است که تا قبل از آن وجود نداشته‌اند.

[6]Jean Baudrillard (1929-2007)

[7](-1942) Manuel Castells جامعه شناس اسپانیایی

[8]The Want Makers

[9]Mike Destiny

فهرست منابع

1- افشاری نادری، افسر، (1388)، چگونگی تبدیل مشتریان سنتی به مصرف‌کنندگان مدرن فرش دستباف در جهان، سومین همایش ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز ملی فرش ایران، تهران.
2- - بودریار، ژان، (1378)، مدرنیته، سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، ترجمه ترانه یلدا، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.
3- - بودریار، ژان، (1389)، جامعه مصرفی، اسطوره‌ها و ساختارها، ترجمه پیروز ایزدی، چاپ دوم، نشر ثالث، تهران.
4- -رفیع پور، فرامرز، (1387)، آناتومی جامعه، چاپ پنجم، نشر شرکت سهامی انتشار، تهران.
5- - سولیوان، لوک (1385)، تبلیغات خلاق، ترجمه فرزاد مقدم، چاپ اول، نشرسیته، تهران.
6- شیخ‌مهدی، مهدی (1383)، تعامل فرهنگی- اجتماعی، فیلم مردم‌پسند، چاپ اول، نشرسوره مهر، تهران.
7- ضرغام، حمید (1386)، مقاله توسعه صنایع‌دستی در عصر سیطره فناوری اطلاعات، مجموعه مقالات و سخنرانی‌های نخستین همایش کاربرد فناوری‌های اطلاعات و ارتباطات در حفظ، احیا و توسعه هنرهای سنتی و صنایع دستی، گردآوری سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری، چاپ اول، انتشارات پندار پارس، تهران.
8- فرزام نیا، عطا (1386)، مقاله بازارهای الکترونیکی، راهکاری مناسب برای خروج از بحران، مجموعه مقالات و سخنرانی‌های نخستین همایش کاربرد فناوری‌های اطلاعات و ارتباطات در حفظ، احیا و توسعه هنرهای سنتی و صنایع‌دستی، گردآوری سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، چاپ اول، انتشارات پندار پارس، تهران.
9- قره باغیان، مرتضی (1372)، اقتصاد، رشد و توسعه، نشر دانش مدیریت، شماره 75.
10- کاریک، جیمز (1381)، انقلاب صنعتی، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، چاپ اول، نشر ققنوس، تهران.
11- کاستلز، مانوئل (1380)، عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ، جلد یک، ترجمه احد علیقلیان، افشین خاکباز، چاپ اول، نشر طرح نو، تهران.
12- گیدیون، زیگفرید (1383)، فضا، زمان و معماری: ترجمه منوچهر مزینی، چاپ ششم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
13- لش، اسکات (1384)، جامعه‌شناسی پست مدرنیسم، ترجمه حسن چاوشیان، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.
14- لُش، دیتر (1379)، اقتصاد بازار اجتماعی، تجربه‌ی آلمان، ترجمه دکترعلی اکبر نیکو اقبال، چاپ اول، نشر سمت، تهران.
15- میرزایی، کریم، (1387)، تقلید و نوآوری در فرش، چکیده مقالات نخستین سمینار و جشنواره تخصصی طرح، نقش و رنگ فرش دستباف، نشر دانشگاه شهرکرد.
16- هسکت، جان، (1376)، طراحی صنعتی، ترجمه غلامرضا رضایی‌نصیر، چاپ اول، نشر سمت تهران.
17- هورکس، کریس (1380)، بودریار (قدم اول)، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، نشر و پژوهش شیرازه، تهران.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات: 69-77

بررسی تعامل زیبایی‌شناسی و نقد معماری[1]

مرضیه نظری*

**دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس[2]*

چکیده

دانستن اینکه چه چیزی از دیدگاه ما زیباست و معماری را با چه رویکرد و دیدگاهی می‌توان نقد کرد، از مسائلی است که همواره ذهن منتقدان و مخاطبان یک اثر را به خود مشغول می‌دارد. اما بیشتر از آن مسئلهٔ پراهمیت تعریف زیبایی و بررسی اثر نقد هنری در دریافت مخاطب و برداشت آن از مفهوم زیبایی است. مطلبی که سعی می شود در این مقاله به آن پرداخته شود حوزهٔ نفوذ نقد معماری و نقش آن در دریافت مخاطب و درک آن از اثر معماری است و اینکه این دریافت سبب روی‌دادن چه فرایندی در ذهن مخاطب می‌گردد. در این مقاله با روش استدلال منطقی سعی بر بررسی رابطه‌ی میان نقد معماری و گفتارهای زیبایی شناسانه در بررسی آثار معماری است.

در این میان می توان به این نتیجه دست یافت که همواره می توان نقد را پلی میان معماری و مخاطب دانست که هربار عبور از آن مخاطب را با لایه ای بالاتر از دانش و درک خود انتقال می دهد. در واقع نقد و بررسی اثر زیبایی شناسی همچون چرخ‌دنده محرکی عمل می‌کنند که باعث ایجاد لذت در مخاطب از اثر هنری می‌گردند و او را به سطحی بالاتر از دانش زیبایی شناسی رهنمون می‌شود؛ این دانش مجدد باعث ایجاد فرایند نقد مخاطب از اثر و بررسی زیبایی شناسی آن می‌گردد و دوباره او را به سطحی بالاتر ارتقا می‌دهد. آنچه در این مطالعه سعی بر تاکید بر آن شده است، درک اهمیت آموزش مخاطب و یا دانشجوی معماری و ارتقای سطح دانش او به لایهٔ بالاتری است تا هم او به لذت بیشتری از اثر هنری دست یابد و هم خود بتواند چرخهٔ نقد ذهنی هنری و زیبایی‌شناسی را به حرکت وادارد. از طرفی در نظر داشتن اهمیت و لزوم "آموزش سلیقه" در معماری که با استفاده از زبان نقد معماری بتواند درک مخاطب از زیبایی اثر هنری ارتقا دهد؛ از اهداف مطالعهٔ این موضوع است.

واژگان کلیدی: نقد معماری، زیبایی شناسی، معماری، آموزش معماری، سلیقه در معماری

---

[1] *این مقاله برگرفته از موضوع پروژه درس مبانی نظری معماری به راهنمایی دکتر سعید حقیر در دوره کارشناسی نگارنده در دانشگاه فردوسی مشهد است.*

[2] *نویسنده مسئول: Email:M2_Nazari@yahoo.com*

مقدمه

اصطلاحاتی چون زشت و زیبا از حیث کاربرد به قدری گنگ و مبهم اند و از نظر معنا و مفهوم به اندازه ای ذهنی که نمی‌توان اشیا موجود در جهان را با دقت به زشت و زیبا تقسیم کرد.

دیدگاه‌ها و زاویهٔ دید در مورد زیبایی متفاوت است. افراد مختلف کلمهٔ زیبایی را در خصوص اشیا ناهمگونی به کار می‌برندو در این زمینه هم دلایل مشترک و همبسته‌ای وجود ندارد. زیبایی‌شناسی نه تنها با ماهیت و ارزش هنرها که با آن واکنش‌ها در برابر ابژه‌های طبیعی سرو کار دارد که با زبان زیبایی وزشتی بیان می شوند.

تعریف زیبای شناسی از دیدگاه راسکین:

"این وظیفه ی زیبایی شناسی است که به شما نشان دهد (اگر قبلا نمی دانستید)که مزه و رنگ هلو زیبا است و ثابت کند (اگر اثبات پذیر باشدو شما کنجکاوی دانستن آن را داشته باشید) که چرا این‌گونه است."

یکی از انگیزه‌های مطالعهٔ زیبایی شناسی، نسبی بودن ترجیحات و سلیقه‌های انسان است.همانگونه که مزه و رنگ یک میوه ممکن است مورد علاقهٔ همه افراد نباشد،در مورد بناهای ساخته شده نیز سلیقه‌های متفاوتی وجود دارد.

موضوع علم زیبایی شناسی

1-تشخیص و درک عواملی که در ادراک یک شی یا فرآیند تجربی زیبا یا حداقل خوشایند نقش دارند.

2-درک توانایی انسان برای ابداع جلوه‌هایی که از نظر زیبایی‌شناسی خوشایند به حساب می آیند.

سه رویکرد زیبایی شناسی

1. مطالعه و بررسی مفاهیم زیبایی شناسی "زبان نقد" که در آن سنجش‌های ویژه و مشخص و منطق و توجیه آن‌ها ارائه می‌شود.(ادموند بورک)
2. بررسی فلسفی برخی از حالات ذهن-عکس العمل‌ها، نگرش‌ها و عواطف –که درگیر تجربهٔ زیبایی‌شناختی هستند. فیلسوفان این دسته اخیرا سعی کرده‌اند تا مفاهیم"نگرش‌زیبایی‌شناختی"و"تجربهٔ‌زیبایی‌شناختی" را به‌نوعی دیگر بیان‌کنندو بیشتر به تحولات روانشناسی فلسفی متکی باشند، که آن هم مدیون پدیدارشناسانی چون هگل و لودویک ویتگنشتاین است.
3. مطالعه و بررسی فلسفی ابژهٔ زیبایی‌شناسی

مفهوم زیباشناختی در معماری

در معماری عوامل بسیار زیادی مانند قابلیت استفاده، ساختار، مقاومت مصالح، مسائل مالی و بالاخره ضوابط ساختمانی آزادی موجود برای هنرمند را محدود می کند.در معماری به عکس نقاشی، زیبایی‌شناختی تنها عاملی که باید مورد توجه قرار بگیرد نیست.اما در این نیز که در معماری نقشی اساسی دارد، نمی‌توان شک کرد.در واقع تمام عوامل باید یک به یک مورد توجه قرار بگیرد و نتیجه به ناچار یک برایند است.

در اینجا در مورد اینکه آیا اصولا بایستی هر ساختمان یک اثر هنری باشد یا نه بحث نمی‌کنیم.اما آنچه مسلم است این است که هر معمار خوب قصد ارائه و انجام یک معماری خوب را هم دارد و در اینجا منظور ما از خوب این است که از طرفی تمام قواعد و قوانین فیزیک ساختمان و عملکرد و مسائل مالی و غیره و غیره در نظر رفته شده باشند و از طرفی نتیجهٔ کار از نظر زیبایی شناختی رضایت‌بخش باشد. آزادی معمار بسیار محدود است و در این محدودهٔ تنگ او مسئولیت زیباسازی را نیز به عهده دارد و او نیز قصد دارد چیزی زیبا بیافریند، یعنی نوعی معماری عرضه کند که از نظر زیباشناختی نیز جوابگوی احتیاجات ما باشد.

زیبایی چیست؟

لغت زیباشناختی (Aestethics)در اصل یونانی است و به معنی ادراک است. علم زیبایی شناختی به معنای وسیع کلمه به بررسی و روش‌های احساس محیط و موقعیت فرد

در داخل آن می پردازد.

این واژه در زبان یونانی به معنی ادراک حسی و معنای ثانویه آن زیبایی‌شناسی است.

زیبایی در عهد باستان یعنی تناسب و آنچه که بر اساس یافته‌های هندسی فیثاغورثیان شکل می‌گیرد. بر این اساسمعماری یونان به عنوان یک معماری متناسب زیبا بو-ده‌است چنانچه ویتروویوس نیز در ده کتاب خود به همین ترتیب از زیبایی‌شناسی یادکرده‌است.

نخستین فردی که به مسئله ی زیبای شناسی می پردازد الکساندر بومگارتن (Baumgarten) فیلسوف طرفدار لایب نیتس، در کتاب "اندیشه‌هایی دربارهٔ شعر"در سال 1750 میلادی بود.

وی برای ادراک حسی از واژه یونانی Aisthesis بهره گرفت تا قلمرو دانش معینی راکه در آن محتوا با فرم و شکل هندسی پیوند خورده است، نشان دهد.

تغییرات مفهوم زیبایی در طول زمان

انسان همواره سعی داشته است هر آنچه در نظرش زیبا بوده، نقش و ثبت نماید.از آغاز دو نوع زیبایی وجود دارد و این دوگانگی تا کنون نیز همچنان حفظ شده است. مباحثی همچون زیبایی‌شناسی از دیر باز تا کنون مطرح بوده و در هر دوره تاویل و تفسیر گشته است.

افلاطون:

وی معتقد به دو نو ع زیبایی بود، از سویی زیبایی طبیعت و موجودات زنده و از سویی دیگر زیبایی هندسه.او معتقد بود که زیبایی طبیعت، نسبی است؛ در حالی که زیبایی هندسی یا آنچه که به دست بشر ساخته شده مطلق است.

وی در رسالهٔ جمهور خود چنین می گوید.زیبایی حقیقی در جهان ایده‌هاست و چون زیبایی‌ها در آن جهان دارای هندسه هستند در این جهان کپی‌ها زیبا به نظر می‌رسند و دارای ریتم و تناسب هستند.

ارسطو:

مبحث زیبایی‌شناسی ارسطو شامل دو مورد است. یکی زیبایی موجود در طبیعت را مطرح می کند و دیگری زیبایی اشیای هنری است.زیبایی نوع دوم مهمتر است چون هوش انسانی در آن دخیل می باشد.

ویتروویوس:

وی عقیده دارد در بنا کردن بایستی به *استحکام*، *مفید بودن* و *ظرافت* توجه داشت.***زیبایی*** به همراه ***ایستایی*** و ***کارایی*** یکی از سه عامل نقش دهنده در معماری است. زیبایی وقتی قابل حصول است که ساختمان نمایی مطبوع و خوشایند داشته باشد و تناسباتاجزا آن به درستی حساب شده باشد. ویتروویوس معتقد به شش عامل اساسی زیبایی شناختی بود:

1- ارتباط بین اجزا ساختمان و نظم آنها در کل ساختمان
2- نسبت اندازه های اجزا ساختمان با یکدیگر و نظم آنها در کل ساختمان
3- ظرافت ظاهری هر کدام از اجزا و کل ساختمان
4- تناسب مدوله بین تک تک اجزا و کل بنا به طوری که بتوان‌کوچکترین واحدرا درتمامی ساختمان درهمه‌جا دید.
5- تجهیز ساختمان به ترتیبی که متنایب با نوع استفاده بنا باشد.
6- تناسب هزینه با عملکرد و مصالح به کار رفته

پلوتین:

ذات زیبایی نمی‌تواند در هماهنگی اجزا باشد. زیبایی فقط قابل تجربهٔ معنوی است و سرچشمهٔ آن روح است.

اگوستینوس:

زیبایی را در اعداد می دانست. او می‌گفت زیبایی در فرم‌های وجود دارد که زاییدهٔ اعداد باشد.

لئون باتیستا آلبرتی:

معتقد است زیبایی در همخوانی و هماهنگی بین اجزاست. طوری که نتوانیم چیزی به آن بیافزاییم یا از آن

کم کنیم یا چیزی را در آن تغییر دهیم بدون اینکه از خوشایندی آن بکاهیم.

آندره پالادیو:

وی جزو موافقان نظر ویتروویس و آلبرتی بود. به نظر او زیبایی مفهومی ذهنی نداشت، بلکه تنها عینیتی بود که در ارتباط با معماری قابل تجربه بود.

از *قرن هجدهم میلادی* این مفهوم بیشتر جنبه ی روانشناسانه به خود گرفت.زیبایی در ارتباط با ادراک دیده شد و بیننده جزئی از این مجموعه به حساب آمد. مفهوم زیبایی بار دیگر ذهنیت یافت .مفاهیمی نظیر "احساس"، "**سلیقه**"و "ادراک" بار دیگر در ارتباط با زیبایی به کار گرفته شدند.

نقشی که علم در علم الاخلاق داشت، سلیقه در زیبایی‌شناختی بدست آورد. سلیقه،احساس و ادراک بار دیگر در علم زیبایی‌شناسی راه یافتند.به این ترتیب زیباشناختی در قرن بیستم به صورت فلسفه و دانش تمامی نمودهای زیبایی شد.

به این ترتیب زیبایی‌شناختی در قرن بیستم به صورت فلسفه و دانش تمامی نمودهای زیبایی شد.احساس زیبایی به عنوان یکی از انگیزه‌های آدمی و ادراک زیبایی حاصل فرایند ادراکی آدمی است.

کانت:

بر این اعتقاد بود که این تنها سلیقه است که زیبا را از نازیبا مشخص می کند.زیبا به طور کلی آن چیزی است که محسوسات ما را در مجموع به صورتی هماهنگ دربیاورد.بر این اساس می‌بایستی درک زیبایی یک فرم بدون کار فکری انجام شود.

هگل:

با تکیه بر نظریات افلاطون و کانت قائل به دو نوع زیبایی شد؛زیبایی طبیعی و زیبایی هنری که او دومی را برتر از اولی می‌دانست.با این استدلال که چون زیبایی هنری از روح زاییده شده پس زیبایی است دوباره زاده شده. به نظر هگل ادراک زیبایی هنری موروثی نیست،غریزی هم نیست بلکه بایستی آموخته شود و این زیبایی که باید آموختنی باشد سلیقه می گوییم .

آدورنو این تفکیک بین طبیعی و هنری را مردود می‌شمارد و چنین استدلال می‌کندکه "هنر و طبیعت جدایی پذیر نیستند."

برناردبوالزانو:

وی که همزمان با هگل بود در این زمینه با او اتفاق نظر نداشتو بر این عقیده بود که شناخت زیبایی مستلزم کار فکری نیست و می‌گفت: "چیزی را زیبا می‌نامیم که تنها نگاه کردن به آن ما را محظوظ کند و این حظ بصر را در یک نگاه گذرا و بدون اینکه به خودمان زحمت آن را بدهیم که یک‌یک اندیشه‌هایی را که در آن نهفته است، بشناسیم نیز به ما عرضه کند.شناخت زیبایی بدون صرف نیروست و به عکس به ما نیرو می دهد.

گوستاوفخنر:

در سال 1860 سعی کرد که ارتباط بین یک تحریک حسی به عنوان پیام و تجزیه و تحلیل آن از طرف گیرنده را دریافته و قوانین حاکم بر این رابطه را کشف نماید.به این ترتیب مطالعه در اصول ادراک به صورت رشته‌ای جدید از علوم درآمد. در عصر جدید این تقابل در اندیشه‌های لوکوربوزیه به عنوان پیشگام مدرن "زیبایی هندسی "و فرانک لوید رایت "زیبایی ارگانیک " به چشم می خورد. امروزه در معماری آونگ این دوگانگی بر حسب مد و سلیقه زمان گاهی به‌این رو و گاهی به آن سمت متمایل می‌شود.

دریافت کنندهٔ زیبایی

سوال مهمی که پیش می آید این است که مسئلهٔ دریافت‌کننده چه می شود؟ در این جهان فقط موجودات ویژه‌ای هستند که علایق و تجربهٔ زیبایی‌شناسی مشترکی

دارند، هنر را تولید و ادراک می کنند و مفاهیمی همچون زیبایی، بیان و فرم را به کار
می‌گیرند. عقاید و احساسات و سنجش‌های ما دقیقا زیبایی‌شناختی نامیده می شوند، چون رابطه‌ای مستقیم با لذت حسی دارند.

تامین حس زیباشناختی–لااقل در حدی-زمانی به دست می آید که ذهن در مجموعه‌ای از تحریکات ظاهرا غیرمنظم و مغشوش، موفق به کشف یک نظم نسبی گردد.هرچه گیرنده براساس هندسهٔ معرفتی خود قادر به تشکیل طرحواره های بیشتری شود ادراک وی نیز به لایه‌های بالاتری ارتقا می یابد. هنر و زیبایی همیشه در ارتباط با هم بوده‌اند. به این ترتیب زیگموند فروید به طور غیر مستقیم زیبایی را نوعی تسکین دهنده می داند. نیاز بشر به زیبایی قطعی است؛این مطلب را این واقعیت تائید می‌کند که بشر از اولین روزهای خلقت همیشه سعی در زیباسازی محیطش داشته است.

از اینجا به بعد هیچ کسی نمی‌تواند از زیبایی چیزی صحبت کند که مستقیما با آن برخورد نداشته باشد.برای مثال ما می‌توانیم با قدرت خود شما را با حقایق فیزیک یا فواید راه‌آهن آشنا سازم و مجابتان کنم،ولی اگر اثری از لئوناردو و یا موتسارت را ندیده و نشنیده باشیم،نمی‌توانیم با قدرت خود شما را مجاب و قانع سازیم.

از قرن ها پیش به موازات پرداختن به زیبایی شناسی در مباحث فلاسفه،هنرمندان و معماران،جستجو برای تدوین علم اثباتی زیبایی‌شناسی نیز جریان داشته است.در این سال‌ها در مورد زیبایی‌شناسی نوشته‌هایی از فلاسفه، روانشناسان و هنرمندان و حتی افراد حرفه‌ای که با طراحی محیط سروکار دارند به جای مانده است.هدف آن افراد درک موجبات لذت و چرایی آن بوده است. درک کامل مفهوم زیبایی شناسی مشکل است. ولی فهم اولیهٔ عوامل موثر در ادراک *خوش آیند بودن محیط* امکان پذیر است.

انواع زیبابی شناسی

به نظر می‌رسد تقسیم انواع زیبابی شناسی بر اساس دیدگاه جرج سانتایانا تحت عنوان زیبایی شناسی حسی، *فرمی و نمادین* هنوز هم معتبر است.

زیبایی شناسی حسی

در مورد زیبایی شناسی حسی دانش کمی وجود دارد.تحلیل‌های موجود به شدت ذهنی و درونی‌اندو کسانی که به این موضوع علاقه نشان می دهند،طراحان محیط یا رفتارشناسان‌اند.

طراحی محیط به طور عمده با زیبایی شناسی فرمی و نمادین سرو کار داشته است و این بدین معنا نیست که اهمیت زیبایی‌شناسی حسی کمتر است بلکه تنها نشان‌دهنده عدم وجود دانش کافی در مورد آن می باشد.

تجربهٔ زیبایی شناختی از یک سو،منشا در لذت حسی بلافصل از ابژه ی خود با واسطه ی عمل ادراک دارد و از سوی دیگر به نظر می رسد فراتر از لذتی می رود که نشانی از قوه های تعلیلی دارد و سنجش را ازدرون آن‌ها بیرون می کشد.از این رو نقد (توجیه منطقی سنجش زیبایی شناختی)نتیجه و برآمد ناگزیرانهٔ تجربه‌ی زیبایی شناختی است. ولی دلایل نقادانه هرگز نمی‌تواند صرفا فکری باشد؛آن‌ها اغلب به روشی اشاره دارند که توسط آن ابژه، قابل ادراک و حصول است.

زیبایی شناسی فرمی

موضوع زیبایی شناسی فرمی،ارزش‌های اشکال و سازه‌های محیط است.این که احساس لذت از درک بعضی الگوها و تناسبات و اشکال مبنای زیست شناختی دارد یا نه،از مباحث زیبایی شناختی فرمی است.

اگر این درک به جای مبنای زیست‌شناختی،بر اساس منطق فکری خودآگاه بدست آید، قرار دادن نیازهای شناختی در بالاترین سطح مدل سلسله مراتب نیازهای انسانی مازلو، منطقی است.

در قرن بیستم مبانی اثباتی زیبایی شناسی فرمی پیشرفت زیادی داشته است ولی به روشنی تدوین نشده است.اساس این پیشرفت نظریهٔ گشتالت ادراک بوده است. نظریه‌های جدیدتر ادراک از یکسو با نظریهٔ گشتالت در چالش بوده‌اند و از سویی دیگر به غنای بیشتر آن کمک کرده‌اند.

زیبایی شناسی نمادین

این نوع زیبایی‌شناسی با معانی تداعی کننده و لذت‌بخش محیط سروکار دارد.این موضوع در سال‌های اخیر مورد توجه رفتارشناسان قرار گرفته است .

برخی از پژوهشگران نظیر راپاپورت معتقدند که برخلاف طراحان حرفه ای که به زیبایی‌شناسی فرمی توجه بیشتری دارند،مردم محیط را بخاطر نمادها و قابلیت تامین فعالیت‌ها تحسین می کنند.

زیبایی شناسی نمادین با لذتی که از پیشینه ی ذهنی مردم و یا ذهنیتی که از پیکره‌بندی و ویژگی‌های محیط ساخته شده است ایجاد می شود،سرو کار دارد .

احساس زیبایی و سلیقه

عوامل موثری که به طور خاص بر فرآیند احساس زیبایی اثر می‌گذارند عبارتند از:

الف.دانستن زمینه ی تاریخی و علل وجودی یک ساختمان می‌تواند بر روی احساس زیبایی در ما اثر بگذارد. (نظیر ماجرای احداث تاج محل)

ب.بسیاری از بناهای قدیمی که از نظر فرم ظاهری حداکثر در حد متوسطی هستندو از نظر تاریخی نیز اهمیت چندانی ندارند نیز به نظر ما زیبا می‌آیند.در واقع قدمت ساختمان به عنوان نمادی از جاودانگی می تواند در این مورد اثری مثبت در فرایند احساس زیبائی ما داشته باشد.

ج. بافت شخصیتی انسان

د. مد و سبک رایج در جامعه

نظیر تفاوت دیدگاه وازاری و گوته درباره معماری گوتیک، یا تمام هنرمندانی که در زمان حیاتشان مطرود بودند.

به موازات تمام این عوامل نکتهٔ مهم همیشگی *سلیقه* است. به عقیدهٔ هگل برای انتخاب چیزی و تعیین زشتی یا زیبایی آن با توجه به تنوع بی‌حد و حصر فرم‌ها در طبیعت و نداشتن وسیله‌ای برای قضاوت قطعی تنها سلیقهٔ ذهنی باقی می‌ماند.این سلیقه نه خود را در چارچوب قانونی اسیر می‌کند و نه جایی برای بحث و جدل باقی می گذارد.در واقع زیبایی چیزی نیست که مثل سرما و گرما مستقیما احساس شود. چنین به نظر می‌رسد که حس زیبایی حسی نیست که طبیعت آن را به ما داده باشد و مانند یک غریزه کور بتوانیم در نهایت ذات ،زیبایی آن را آناً تشخیص دهیم.این حس نیاز به آموزش دارد و حس زیبایی آموزش یافته را *سلیقه* می گوییم.

به عقیدهٔ کان زیبایی در چهار واژه خلاصه شده است که می تواند معیاری برای ارزیابی معماری قرار گیرد که عبارتند از :

وحدت ،کمال، تناسب و وضوح

با تغییر انگیزش‌ها و محرک‌ها،ادراک زیبایی‌شناختی آثاری چون نقاشی،معماری و یا یک محیط طبیعی نیز تغییر می کند. در مورد اثر بیان خطوط، توده‌ها، حجم‌ها، چگونگی ساده یا پیچیده شدن فرم‌ها، ادارک نظم، ترجیح رنگ‌ها و ... تحقیقات تجربی زیادی انجام شده است. افراد مورد مطالعه،بزرگسالان،کودکان و مردم از گروه‌های اجتماعی، اقتصادی و یا پیشینه‌های فرهنگی مختلف بوده‌اند. این مطالعات نشان می‌دهد که بین نظرات مردم تفاوت‌های زیادی وجود دارد. بعضی از این نتایج نشان می دهد:

"زیبایی عمدتا در نظر و نگاه بینندهٔ اثر هنری است."

نقد

نقد در تلقی عام،عیب جویی و خرده گیری تصور شده است.لیکن آنچه در حوزه‌های تخصصی از این واژه مستفاد می‌گردد مضمون گسترده‌تری است،نقد اثر معماری اغلب به معنای توصیف،تفسیر و ارزیابی است.

در هر متن نقادانه کامل می‌بایست به تمام وجوه مسئله توجه داشت، اگرچه عمده نقد را همان داوری دربارهٔ کیفیت و ارزش زیبایی‌شناسانه اثر دانسته اند. لیکن از آنجا که داوری دربارهٔ امور نیک و بد و سره و ناسره مستلزم معرفت دقیق و درستی در آن امور است؛ لذا می توان برای نقد معماری تعریفی عام قائل شد و آن را *شناخت اثر از روی بصیرت* برشمرد. گروهی هر گونه واکنش در برابر محیط اطراف را نقد نامیده اند. به این ترتیب مفاهیمی چون سنجش، داوری، شرح، تفسیر و تاویل همگی در حوزهٔ نقد قرار می گیرند. حتی گزارش‌ها و مقالات توصیفی نیز که دربارهٔ آثار منتشر می‌شود از مصادیق نقد معماری و به گونه‌ای نقد توصیفی به شمار می‌آیند.

بر این پایه می‌توان نقد معمار یرا اظهار نظر یا بحث و گفتگو دربارهٔ آثار معماری نامید.

بنا به آنچه که گفته شد در تعریف مذکور از نقد معماری هر کدام در حیطهٔ خود توجیه پذیر می نماید،اما آنچه که بر آن اساس بتوان اثر مشخصی را خلق کرد،در مبانی نظری معماری، اصولی همچون وحدت، تقارن، تعادل، تداوم،وزن و آهنگ،مقیاس و تناسبات،بیش از آنکه بتوانند دستاویزی برای موضع نقادانه باشند مفاهیم و موضوعاتی هستند که این مجال را برای منتقد فراهم می‌آورند تا یافته‌های خود را از اثر معماری در قالب آن منظم کند،اینموضوعات در کل گسترهٔ خود شامل مباحث مختلفی چون فرم، سطح، حجم، ساماندهی روابط فضایی، تناسب،سلسله مراتب و امثال آن هستند. این مباحث جملگی این امکان را به وجود می آورند که منتقد مطالب خود را در قالب آن‌ها *فصل بندی* کند. به عقیدهٔ وین اتو نقد زمانی مفید خواهد بود که به جای تحقیر گذشته به ترسیم آینده بپردازد.

جایگاه نقد در معماری

حوزهٔ نظریه و تاریخ معماری

مقالات مجلات تخصصی معماری (نقد ژورنالیستی)

مدارس و کارگاه های طراحی معماری (نقد آموزشی)روند طراحی(نقد ذهنی توسط خود طراح به هنگام بررسی جنبه‌های مختلف یک راه حل طراحی و سبک و سنگین کردن آن تا مرحلهٔ رسیدن به راه حل بهینه)

طراحی معماری (نقد حرفه ای:شامل گفتگوهایی بین طراح با مسئول دفتر طراحی و کارفرما،معمار با پیمانکار، طراح شهری با مراجع تصمیم‌گیری شهر،استفاده کنندگان از بنا با خود بنا،قانونگذار با متخصص)

از آنجا که اغلب نقدها، اطلاعاتی در مورد اثر به خواننده ارائه می‌کنند، بعد از وقوع اثر نوشته می‌شوند و به همین دلیل قدرت چندانی در تاثیرگذاری بر تصمیم گیری‌های اولیه (پیش از ساخته شدن اثر)و اساسی مراحل طراحی و اجرا شده انجام شده‌است و لذا می توان گفت،منتقد خیلی دیر پا به عرصه می گذارد.

در اغلب موارد منتقدین معماری، تنها زمانی هستند که کار طرح و اجرای ساختمان ها به پایان رسیده و منتقد در برابر عمل انجام شده‌ای واقع می‌شود که معمولا بسیار آسیب‌پذیر بوده و جای بحث و گفتگوی زیادی نیز برای منتقد از راه رسیده باقی نمی‌گذارد.

انواع نقد:

نقد معیاری-نقد تفسیری-نقد توصیفی

نحله‌های فکری	کانون توجه
کلاسیک	نشانه‌ها و رمزگان
رومانتیک	اهداف و شخصیت معمار
فرمالیسم	فرم بنا و تناسبات معماری
زمینه‌ای	طبقه مخاطب و اقتصاد
پدیدارشناسانه	برداشت‌های مخاطب
رسانه‌ای	روش ساخت بنا

جدول1:مقایسهٔ شیوه‌های نقد معماری(ماخذ: مهدوی‌نژاد، 1384)

در نقد توصیفی که بیش از انواع دیگر نقد بر حقایق استوار است، به بیان آن دسته از حقایق در مورد بناها یا

مجموعه‌های شهری می پردازد که ارتباطی مستقیم با فرآیند دیدن و مواجهه با بنا دارند.فرض منتقدان توصیفی این است که مخاطب، زمانی معماری یک بنا را درک می-کند که بداند آن بنا در واقع چیست و چگونه بوجود آمده است. نقد توصیفی ذاتاً بر اساس فهم اثر (معماری)،از طریق صورت‌های مختلف قرائت اثر،بنا شده است.

این نوع نقد درگیر قضاوت و یا حتی تفسیر نیست،بلکه تنها به مخاطب کمک می کند تا آنچه واقعاً وجود دارد، ببیند.

در نقد تشریحی توصیفی در میان انواع نقد توصیفی، وجوه مختلف اثر به صورت کلام یا تصویری برای مخاطب توصیف می‌شوند. همچنین این نوع نقد ممکن است به شرح مبسوط روند طراحی و تولید بنا نیز بپردازد. به طورکلی می توان گفت نقد تشریحی کاری به مقولهٔ قضاوت در مورد خوب‌ها و بدها ندارد. در این نوع نقد، ساختمان‌ها فقط به سادگی توصیف می‌شوند. امّا در عین حال با توجه به آنچه در نقد هنری و ادبی مرسوم است.

این نوع نقد،به دلیل بیان سادهٔ حقایق موجود،می‌تواند امکان تجربه‌ای تازه از اثر فراهم آورد.

مردم عادت دارند جهان را از ورای دیدگاه‌های ثابت و غیر قابل تغییری بنگرند که این نگرش‌ها بر پایهٔ تجربه‌های محدود گذشتهٔ آنها شکل گرفته‌است.از این رو نقد تشریحی با وادار کردن ما به دیدن وجوه خاصی از اثر و پدیدهٔ مورد نقد و تمرکز روی آن وجوه،حداقل امکان شکل‌گیری تجربه‌ای تازه و فهمی جدید از اثر را برای ما به وجود می‌آورد.

از آنجا که بیانیهٔ ارائه شده در نقد تشریحی توسط منتقد، خود بر پایهٔ دریافت و فهم خاص از اثر استوار است و این فهم خاص منتقد از اثر نیز مانند سایر مردم وابسته به تجارب پیشین وی می‌باشد،بدیهی است که این نوع نقد نمی‌تواند خالی از اشکال باشد.

آنچه به مخاطب در درک یک اثر کمک می کند،حساسیت فوق العاده نسبت به جزئیات و وسعت تجارب او است.

نتیجه گیری

تعمق و ژرف نگری به اثر هنری و تفکیک خوب و بد و زشت و زیبا و جست و جوی عوامل و دلایلی که موجب تجلی زیبایی می گردد نیازمند داشتن آگاهی و دانش زیبایی‌شناسی است؛ تا بتوان در مورد اثر هنری یا معماری به گونه‌ای منتقدانه اظهار نظر کرد و بصورت شایسته‌ای درجه و عیار آن را مشخص ساخت.

زیبایی‌شناسی به تنهایی، ملاک و معیار سنجش و نقد اثر هنری و معماری محسوب نمی‌شود. بلکه با آگاه کردن مخاطب او را به لایه‌ای بالاتر از سطوح زیبایی‌شناسی منتقل کرده و این مسئله باعث ایجاد لذت در او می گردد. در واقع وظیفهٔ نقد آگاه‌کردن مخاطب و کمک به او برای فهم بهتر موضوع است.

در این میان می توان به این نتیجه دست یافت که همواره می توان نقد را پلی میان معماری و مخاطب دانست که هر بار عبور از آن مخاطب را به لایه ای بالاتر از دانش و درک خود انتقال می‌دهد. در واقع نقد و بررسی اثر زیبایی شناسی همچون چرخ‌دنده محرکی عمل می‌کنند که باعث ایجاد لذت در مخاطب از اثر هنری می‌گردند و او را به سطحی بالاتر از دانش زیبایی شناسی رهنمون می‌شود؛ این دانش مجدد باعث ایجاد فرایند نقد مخاطب از اثر و بررسی زیبایی شناسی آن می‌گردد و دوباره او را به سطحی بالاتر ارتقا می‌دهد. آنچه در این مطالعه سعی بر تاکید بر آن شده است، درک اهمیت آموزش مخاطب و یا دانشجوی معماری و ارتقای سطح دانش او به لایهٔ بالاتری است تا هم او به لذت بیشتری از اثر هنری دست یابد و هم خود بتواند چرخهٔ نقد هنری و زیبایی شناسی را به حرکت وادارد.

اهمیت و لزوم "آموزش سلیقه" در معماری که با استفاده از زبان نقد معماری می‌تواند پدید آید درک مخاطب از زیبایی اثر هنری ارتقا می‌دهد و آن را وارد جرایان رفت و برگشتی ذهنی می‌کند که او را هر بار به لایهٔ دانشی جدیدی هدایت می‌کند.

آنچه در این موضوع اهمیت خود را می‌یابد این نکته است که نقد در واقع به نوعی با دادن آگاهی به مخاطب سلیقهٔ او را آموزش می دهد و به او بینشی جدید می‌بخشد. نکته ای که شاید در وضعیت فعلی جامعهٔ ما مهجور مانده و به آن چندان پرداخته نمی‌شود.

فهرست منابع

1- اتو، وین (1384)،***معماری و اندیشهٔ نقادانه***،ترجمه : امینه انجم شعاع، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
2- آیوازیان، سیمون(1381)، ***زیبایی شناسی و خواستگاه آن در نقد معماری*** ،مجله هنرهای زیبا،شماره12 ،صص64-69.
3- بانی مسعود، امیر(1387)، ***پست مدرنیته و معماری*** ، نشر خاک، اصفهان.
4- بند تو کروچه (1384)، ***کلیات زیبایی شناسی***، ترجمه: فواد روحانی ،انتشارات علمی فرهنگی کتیبه، تهران.
5- جان هاسپرز،راجر اسکراتن(1385)، ***فلسفهٔ هنر و زیبایی شناسی***، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
6- خوئی ،حمیدرضا(1379)،***نقد و شبه نقد*** *(رساله ی دکترای معماری)*،دانشکده هنر های زیبا،دانشگاه تهران.
7- سارتر، ژان پل(1387)، ***زیبایی شناسی*** ، ترجمه :رضا شیرمرز، موسسه ی انتشاراتی آهنگ دیگر، تهران.
8- کاروان، فرهاد (1388)، ***بررسی انگیزه های زیبایی و تاثیر هماهنگی جزء و کل بر آن از دیدگاه معماری***، اولین همایش معماری پایدار، تهران.
9- گروتر، یورگ کورت(1383)، ***زیبایی شناسی در معماری*** ،ترجمه: دکتر جهانشاه پاکزاد ،مهندس عبدالرضا همایون، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران.
10- لنگ ،جان(1386)، ***آفرینش نظریهٔ معماری:نقش علوم رفتاری در طراحی محیط***،ترجمه: دکتر علی رضا عینی فرد، ناشر موسسه ی انتشارات وچاپ دانشگاه تهران،تهران.
11- مهدوی‌نژاد، محمدجواد(1384)، **آموزش نقد معماری؛ تقویت خلاقیت دانشجویان با روش تحلیل همه جانبه آثار معماری**، نشریه هنرهای زیبا، شماره23، صص 76-69.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات: 78-81

گفتگو با پروفسور محمود طاووسی درباره مکمل‌های شاهنامه

الهه ایمانی

دکتر محمود طاووسی، متولد 1316 همدان، نخستین استاد تمام دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، دوره کارشناسی را در رشته زبان و ادبیات فارسی در سال 1338 شمسی در تبریز سپری کرده و دوره کارشناسی ارشد و دکتری خود را در رشته فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران در دانشگاه تهران در سال‌های 1342 و 1348 به پایان رساند. وی در سفر مطالعاتی خود به دانشگاه لندن، در باستان‌شناسی و هنر ایران مطالعات و پژوهش‌هایی نموده‌است. پروفسور طاووسی فعالیت‌های خود را در دانشگاه شیراز از سال 1353 آغاز نموده و در سال 1354 با رتبه استادیاری در بخش فارسی و مامورخدمت در موسسه آسیایی شروع به‌کار کرد. در سال 1365 به درجه دانشیاری رسیده و در سال 1371 با کسب امتیازهای لازم به رتبه استادی پایه 22 دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شیراز نائل آمد.

وی علاوه بر فعالیت‌های پژوهشی و آموزشی در دانشگاه شیراز، مدیریت گروه باستان‌شناسی و پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس را بر عهده داشته و هم اکنون عضو هئیت علمی دانشگاه آزاد و دانشگاه تربیت مدرس است. دکتر طاووسی تاکنون بیش از 73 مقاله علمی در ایران و خارج از کشور به چاپ رسانده و بیش از 80 کتاب معتبر ترجمه و تالیف نموده‌اند. به مناسبت روز بزرگداشت فردوسی (25 اردیبهشت ماه) گفتگویی در زمینه جایگاه شاهنامه در ادب فارسی با ایشان صورت گرفته که در ادامه ارائه گشته‌است:

*** چه رازی در شاهنامه نهفته است که باعث می شود از سایر آثار متمایز باشد و به عنوان اثری بزرگ که باعث حفظ فرهنگ و زبان ایرانی شده، شناخته شود؟**

این راز، وطن دوستی، عشق به وطن، هویت و هویت ملی است. اینها مواردی است که فردوسی با تمام عشق به وطن در شاهنامه خود گنجانده‌است. وی آگاهی کامل به اسطوره‌ها و فرهنگ ایرانی داشته، حتی اگر خود، متون پهلوی را نخوانده باشد، دیگران برایش خوانده‌اند، و با توجه به اساطیر ایرانی، آنچه که در اوستا و کتاب‌های پهلوی و غیره وجود داشته، به شرح آنها پرداخته است. به عنوان نمونه، استاد من آقای دکتر نوابی، *اندرزنامه بزرگمهر* در شاهنامه را با متون پهلوی سطر به سطر و کلمه به کلمه مقایسه کرده، نکته جالب توجه این است که این دو متن، درست مطابق یکدیگر هستند و این مسئله نشان‌دهنده تسلط فردوسی بر متون بوده است.

*** چرا بر این نکته تأکید می‌شود که شاهنامه به حفظ زبان فارسی کمک کرده است؟**

حفظ زبان فارسی، به قرن چهارم هجری قمری، دوره سامانیان باز می‌گردد. چه‌بسا که اگر سامانیان نبودند امروز ما به زبان عربی صحبت می‌کردیم. در زمان سامانیان بود که زبان فارسی، زبان رسمی دربار بود. در دوره سامانیان بود که تفسیر قرآن برای اولین بار در ایران به فارسی نوشته‌شد. شاید برای اولین بار بود که در دنیای اسلام، قرآن به زبان دیگری ترجمه شد. چگونگی این کار هم این چنین بود: زمانی که تفسیر طبری را که به زبان عربی نوشته شده بود به نزد امیر خراسان بردند وی گفت که من خیلی علاقمند به دانستن مفاهیم قرآنی هستم و به آن افتخار می‌کنم، اما عربی نمی‌دانم. آیا می‌توان اینها را به زبان فارسی نوشت؟ در ابتدا، علمای آن دوره تعجب کردند و نتوانستند پاسخی‌دهند. بنابراین آنها به علمای بین النهرینی مراجعه کردند و گفتند که امیر خراسانی بسیار علاقمند است که مفاهیم قرآنی را به زبان فارسی بفهمد. به این شکل تفسیر طبری به زبان فارسی ترجمه شد. گفته شده که عده‌ای برای امیر سامانی، شعر به عربی سرودند، در جواب آنها امیر سامانی گفت که زبان من فارسی است بنابراین شعر فارسی برایم بگویید. سامانیان کاری کردند که زبان فارسی دوباره زنده شد، به عقیده من در حقیقت آنها زمین بایری را شخم زدند، بذر پاشیدند و برای رستن هر گیاهی که می‌خواستند آماده کردند. گیاهی که سامانیان کاشتند زبان فارسی بود. در آنجا بود که زبان فارسی رشد کرد. رودکی شاعر بزرگ پارسی گوی مربوط به همین دوره است. شعرای پارسی گوی دیگری مانند شهید بلخی شاعر و متکلم بزرگ خراسانی، ابو منصورمحمدبن دقیقی، کسایی مروزی در این دوره بودند. فردوسی نیز در دامان چنین حکومتی رشد کرده بود سپس به کمک شاهنامه خود زبان فارسی را جاودانه کرد.

*** آیا برای سرودن شاهنامه می‌توان منابعی قطعی را ذکر کرد؟**

اینجا موضوع دوجنبه می‌یابد، **اول** آثاری که در اوستا داشتیم، برخی از آنها به طور کامل و برخی دیگر تنها اشاره‌ای شده‌است. **دوم** از متون پهلوی که در دوره اشکانیان و ساسانیان بوده، گرفته شده است، اما به طور خلاصه به آنها اشاره شده است. مانند کتاب یادگار زریران که ازجمله آثار باقی‌مانده از متون پهلوی است و به اعتقاد من، یادگار زریران اولین تعزیه ایرانی است و موضوع آن، جنگی بین مذهب است که بین زرتشتیان و تورانیان در می‌گیرد. شهدای زیادی در این جنگ کشته می‌شوند از جمله 72 تن از یاران زرتشت شهید می‌شوند و سرانجام دین زرتشت، دین رسمی ایرانیان باقی می‌ماند.

اما گروهی دیگر از داستان‌های شاهنامه را در اوستا و متون پهلوی نمی‌بینیم. مانند داستان رستم و سهراب که برای اولین بار در شاهنامه فردوسی با آن روبرو می‌شویم. با تمام

تلاشی که تا به امروز صورت گرفته تا تطابق‌هایی میان این اسطوره و اسطوره‌های اوستا و متون پهلوی پیدا شود، چیزی به دست نیامده و از این طریق می‌توان گفت که فردوسی، حد و مرزی برای خود قائل بوده است. فردوسی بعضی از منابع را در اختیار داشته مانند متون پهلوی و یا اوستایی نظیر حکومت‌های پیشدادیان و کیانیان که به آنها اشاره می‌کند. اما برخی دیگر را نمی‌دانیم که از کدام منابع اخذ کرده است. البته باید این مسئله را مد نظر داشت که کل داستان‌هایی که بعد از فردوسی سروده شدند و امروز به عنوان *مکمل‌های شاهنامه* شناخته می‌شوند، چیزهایی بوده که فردوسی به آنها دسترسی و وقوف داشته است.

*** منظور ازمکمل‌های شاهنامه چیست و چه آثاری را شامل می‌شوند؟**

مکمل‌های شاهنامه، به کتاب‌هایی گفته می‌شود که توسط شاعران دیگر، بعد از فردوسی سروده شدند و در آنها به طور بسیار مفصل‌تری به تک تک اسطوره‌ها پرداخته شده است. از جمله این کتاب‌ها می‌توان به *بهمن‌نامه*، *کوشنامه*، *برزونامه*، *گرشاسب‌نامه*، *شهریارنامه*، *فرامرزنامه*، *آذر برزین-نامه*، *جهانگیرنامه*، *سام‌نامه* و *سوسن‌نامه* اشاره کرد. همانطور که گفته شد فردوسی به این اسطوره‌ها آگاهی و دسترسی داشته اما می‌خواسته که حد و مرزی برای خود قائل باشد و به عقیده من فردوسی، عده‌ای از آنها را کنار گذاشته و آنهایی را انتخاب کرده که بتواند در طول عمر خود شاهنامه را تمام کند و شاهنامه‌ای پدید آورد که در آن به مفاخر جنگی و هنری و فرهنگ ایرانی اشاره کرده باشد. مثلاً در شاهنامه به یکباره گفته می‌شود که پدر فریدون، آبتین است. اما دیگر اشاره‌ای نمی‌شود که آبتین کیست، اما در کتابی به نام کوش‌نامه که توسط حکیم ابوالخیر (ایرانشان بن ابوالخیر) در سال‌ها 497 تا 511 هجری قمری سروده شده، داستان آبتین به طور مفصل و گویا بیان شده و اطلاعات بسیار دقیقی از فریدون و خاندان او ارایه می‌دهد. اما فردوسی با وجود اینکه به این اطلاعات اشراف داشته، این مطالب را به‌طور خلاصه در شاهنامه خود بیان می‌کند تا شاهنامه بسیار گسترده نشود. شاعران بعدی که این آثار (مکمل‌های شاهنامه) را به وجود آورده-اند بسیار سعی کرده‌اند که مانند فردوسی بسرایند و گروهی از آنها موفق شده‌اند و حتی برخی از آنها بر اساس وزن شاهنامه فردوسی یعنی فعولٌ فعولٌ فعول سروده‌اند. خلاصه این که اگر بخواهیم یک شاهنامه کلی پدیدآوریم، باید مکمل‌های شاهنامه را نیز در کنار آنها بیان کنیم.

*** آیا منابع استفاده شده در مکمل‌های شاهنامه با منابع مورد استفاده فردوسی یک بوده‌اند؟**

خیر، نمی‌توانیم بگوییم که منابع یکی بوده است بلکه آنها نیز منابعی برای خود داشته‌اند. مثلاً در شاهنامه فردوسی نمی‌دانیم که سرانجام خاندان بهمن و یا خاندان رستم چه می‌شود. در صورتی که در *بهمن‌نامه* همه اینها به طور مفصل بیان شده است. اگر که فردوسی می‌خواسته به همه اینها اشاره کند، شاید حجم شاهنامه به اندازه دو یا سه

برابر حجم کنونی خود می‌شده‌است. در واقع شاعران بعدی، داستان‌های شاهنامه را بر اساس آنچه که فردوسی گفته، به طور مستقل و بر وزن شاهنامه سروده‌اند.

*** آیا تحقیقاتی صورت گرفته است که مشخص شود این شاهنامه‌ها ریشه مشترکی با اسطوره‌های ایرانی داشته‌اند؟** علی‌رغم تلاش‌هایی که تاکنون صورت گرفته، نتایج قطعی به دست نیامده و به‌طور قطع نمی‌توان گفت که از چه منابعی گرفته شده‌اند. برای مثال حکیم ابوالخیر، سراینده *بهمن‌نامه* و *کوش‌نامه*، اشاره نمی‌کند که از چه منابعی برگرفته است. البته شاعر در *کوش‌نامه* می‌گوید که وقتی من سرودن *بهمن‌نامه* را آغاز کردم، یکی از دوستان من گفت که اگر می‌خواهی به کارت ادامه دهی بهتر است که داستان کوش را بیان‌کنی. آن مجموعه را ابوالخیر می‌بیند و می‌گوید زمانی که من این اثر را دیدم، متوجه شدم اثر بسیار ارزشمندی‌است بنابراین شروع به سراییدن آن کردم. ولی دیگر اشاره نمی‌کند که این اثر به خط پارسی یا پهلوی و یا چیز دیگری بوده است:

یکی داستانی گفته بودم زپیش
چنان چون شنیدم ز کم و ز بیش
چنان داستانی زرنگ و ز بوی
همه پادشاهی بهمن در اوست
زمانه چو کارم دل آرای کرد
دلم داستانی دگر یاد کرد
یکی مهتری داشتم من به شهر
که از دانش و مردمی داشت بهر
مرا گفت اگر رای داری بر این
یکی داستان دارم از شاه چین
که هرکس که آن را بخواند به هوش
بسی بهره بردارد از کار کوش
بدیدم من این نامه سودمند
سراسر همه دانش و رای و پند

*** در انتها اگر سخنی باقی مانده لطفاً بیان بفرمایید.**

در طول تاریخ ایران از متون ادبی بسیاری تقلید شده و به نگارگری آنها پرداخته‌اند که یکی از مهم‌ترین متونی که بارها به آن توجه شده و به نگارگری آن پرداخته‌اند کتاب شاهنامه فردوسی است. از جمله به شاهنامه بزرگ ایرانی، *شاهنامه‌ابومنصوری*، *شاهنامه‌بایسنقری* و *شاهنامه‌تهماسبی* می‌توان اشاره‌کرد. اخیراً شاهنامه‌ای در یکی از کشورهای شرقی یافت شده که شامل 154تصویر نگارگری شده است. این شاهنامه، در سال 1054 هجری قمری یعنی مقارن با اواخر حکومت شاه تهماسب، خوشنویسی و نگارگری شده و در این مجموعه اشاره شده که تحریرگری آن تا سال 1111 هجری قمری به‌طول انجامیده‌است.

این شاهنامه تصویر شده، تا کنون در جهان معرفی نشده است. مقاله‌ای در ارتباط با این مجموعه نوشته‌ام که در مجله هنرهای تجسمی و کاربردی دانشگاه تهران زیر چاپ است و مقاله مفصل‌تری را در مجلات خارجی به زودی خواهم نوشت تا به معرفی این اثر بپردازیم چرا که این کتاب برای اولین بار در جهان معرفی خواهد شد. چه بسیار کتاب‌های با ارزشی در کتابخانه‌های جهان نهفته است که به دلایل گوناگونی از ایران خارج شده‌اند و در کشورهای دیگر ی هستند که متاسفانه به چاپ نرسیده‌اند تا فرهنگ ایرانی معرفی شود. به امید روزی که این آثار شناخته شوند تا فرهنگ ایرانی را غنای بیشتری ببخشند.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات:82-84

کرسی آزاداندیشی "معماری و سبک زندگی ایرانی- اسلامی"

انجمن علمی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس[1]

کرسی‌های آزاداندیشی به هدف تقویت و نهادینه‌سازی گفتگوی آزاد در محیط دانشگاهی، تقویت فرهنگ تولید اندیشه در دانشگاه برگزار می‌گردند.فراهم آوردن امکان تضارب آراء و حاکم شدن فضای عقلانی و علمی با رعایت اخلاق و منطق گفتگو در محیط دانشگاهی، ازجمله مهم‌ترین دستاوردهای کرسی‌های آزاداندیشی است.

فرآیند برگزاری کرسی‌ها باید به ایجاد و نهادینگی سبکی نو از تعامل گفتمان اسلامی- ایرانی در محیط دانشگاهی و تقویت هویت ملی منجرگردد.

ازجمله مهم‌ترین ضوابط حاکم بر کرسی‌ها می‌توان به برجسته سازی مبانی و اصول اخلاق اسلامی، اجتناب از توهین و افترا به اشخاص، مستندگویی، مسالمت جویی و محترم شمردن آراء، عدالت‌محوری و به‌نمایش گذاشتن مدارا و تساوی گفتاری اشاره نمود. در این راستا، انجمن علمی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس، در اردیبهشت ماه سال جاری، اقدام به برگزاری اولین کرسی آزاداندیشی تحت عنوان "معماری و سبک زندگی ایرانی- اسلامی" نمود. در این نشست که با حضور دو نفر موافق و دو نفر منتقد برگزار شد، چالش-های موجود در مسیر تجلی سبک زندگی ایرانی-اسلامی در معماری شهرسازی مورد بررسی قرار گرفت که در این گزارش به اختصار مورد بررسی قرارگرفته است؛

[1] پست الکترونیک: artstudies.modares@gmail.com

بررسی پیوند معماری و سبک زندگی در روز معمار

همزمان با روز معمار و گرامیداشت شیخ بهائی، کرسی آزاد اندیشی "معماری و سبک زندگی" توسط انجمن علمی پژوهش هنر در سالن علامه جعفری این دانشگاه برگزار شد. در این نشست که روز سه‌شنبه سوم اردیبهشت‌ماه 1392 از ساعت 14 الی 16 برگزار گردید، سخنرانان، دکتر کیانوش سوزنچی، دکتر حمیدرضا صارمی، مهندس سعید فرمهین فراهانی و مهندس رضا منصوری، در دو گروه موافق و منتقد در حضور داور جلسه دکتر محمدجواد مهدوی‌نژاد، درباره ارتباط سبک زندگی و معماری به گفتگو پرداخته و ضمن مرور نظریه های مرتبط ، نظریات خود را در بوته نقد قرار داده و پرسش‌ها و انتقادات خود را عنوان کردند. در ابتدای جلسه، دکتر محمدجواد مهدوی‌نژاد، داور نشست، به پیشینه پرداختن به موضوع سبک زندگی و معماری و ضرورت پرداختن به اشاره نموده و افزود: "در این زمینه تقریباً دو دیدگاه وجود دارد. دیدگاه نخست، معماری را جریانی مستقل از عملکرد می‌داند و به عبارتی ، معماری را موضوعی مستقل ار ارزش داوری می‌داند که تأثیری بر زندگی افراد ندارد. در مقابل نظریه بسیار محکم دیگری وجود دارد که اعتقاد دارد مکانی که در آن زندگی می‌کنیم و امکاناتی که برای زندگی از آن بهره می‌بریم، بر زندگی تأثیرگذار است و نمی‌توان تکنولوزی را بدون ارزشهایی که به آن وابسته است وارد کنیم." در ادامه موافقین و منتقدین به ارائه نظرات خود پرداختند. براساس نظرات موافقین، با توجه به اندیشه‌های اسلامی و ایرانی، می‌توان نسبت به سامان‌دهی سبکی خاص از زندگی اقدام نمود به گونه‌ای که متناسب با ظرفیت‌های معماریِ ایرانی- اسلامی باشد. موافقین در این جلسه، دو نمونه از الگوهای پیشنهادی برای تحقق معماری مبتنی بر سبک زندگی ایرانی- اسلامی را ارائه نمودند. مهندس سعید فراهانی، پژوهشگر دکتری معماری دانشگاه تربیت مدرس، با اشاره به این نکته که معماری تنها هنرِ غالب بر انسان است و می تواند یکی از ابزارهای تأثیرگذار بر سبک زندگی ایرانی اسلامی باشد، سه روش برخورد با سبک زندگی را به منظور هدایت به مسیر مدنظر جامعه و دستیابی به نتیجه مطلوب، مطرح نمود.

دکتر کیانوش سوزنچی، استادیار گروه معماری دانشکده هنر و معماری، به عنوان منتقد اول در مدت زمان مشابه به بیان نظرات و انتقادات خود پرداخت. وی ضمن اشاره به لزوم تعریف سبک زندگی، به ضرورت بررسی پیشینه این

موضوع در معماری گذشتگان و دلایل افول آن در معماری امروز اشاره نموده و افزود: "مشکل معماری ما در حال حاضر بی پاسخی نیست بی پرسشی است." ایشان در ادامه، یکی از مشکلات معماری را شیوه آموزش معماری دانسته و غایت نگری را لازمه انجام کار برشمرد. مهندس رضا منصوری، پژوهشگر دکتری معماری دانشگاه تربیت مدرس نیز به عنوان سخنران بعدی در مدت زمانی مشابه در بیان دیدگاه خود، به ارتباط میان انسان و محیط و تاثیر متقابلی که محیط بر شکل گیری رفتار و شخصیت انسان دارد پرداخت. وی معماری را به عنوان مهم‌ترین ابزار در این راه مدیریت رفتاری که در داخل فضای آن اتفاق می-افتد برشمرد و به این نکته اشاره کرد که معماری باید با در نظر گرفتن ارزش‌های مورد هدف به خلق فضا بپردازد. در ادامه به برخی از جنبه‌های معماری سنتی ایران که سبب بروز رفتارهای خاص در جامعه می‌شد نظیرکمال‌گرایی، سلسله مراتب و اولویت‌بندی اشاره داشت.

دکترحمیدرضا صارمی، دیگر منتقد حاضر در جلسه، ضمن اشاره به قابلیت اسلام در ارائه الگوی مناسب امروز، بر ضرورت تدبر در ارزش‌های ایرانی اسلامی و سازو کار الهام از آن تأکید نموده و افزود: "وقتی ما توانایی بهره گیری نداشته باشیم اشکال از ماست نه از اسلام. ما باید بهترین و زیباترین خانه ها را فراهم آوریم." در ادامه جلسه، فرصتی جهت پرسش و پاسخ و ارائه نظرات به حاضران درنشست اختصاص یافته و محمدفرید خدارحمی، عضو هیئت علمی گروه پژوهش هنر و همچنین تعدادی از پژوهشگران دوره دکتری معماری دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس نیز در بحث مشارکت داشته و نظرات خود را بیان نمودند.

پروفسور محمدرضا پورجعفر از اساتید حوزه معماری و شهرسازی، دکتر فریبا گنجی معاون فرهنگی و اجتماعی دانشگاه و دکتر علی اکبر تقوایی معاون آموزشی دانشکده هنر و معماری نیز از مهمانان ویژه این کرسی بودند.

در پایان جلسه، دکتر محمدجوادمهدوی‌نژاد، استادیار گروه معماری دانشکده هنر و معماری، به عنوان داورِ نشست، ضمن تقدیر از حضور اساتید میهمان، فعالیت دانشجویانی که با حضور فعال خود در جلسه مشارکت داشته و به عرصه نظریه‌سازی گام نهادند را قابل توجه دانسته و در نهایت به نتیجه‌گیری و جمع‌بندی مطالب عنوان شده پرداخته و برآیندی از دیدگاه‌های موجود ارائه نمود. در پایان، فرزانه فرشیدنیک، دبیر انجمن پژوهش هنر به عنوان مجری و مسئول برگزاری برنامه، بر ضرورت تلاش انجمن‌ها در راستای تداوم جلسه کرسی آزاداندیشی در این حوزه اشاره نمود.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات:85-86

همایش ملی فن آوری و سازه های سنتی با محوریت گنبدها

انجمن علمی معمار دانشگاه تربیت مدرس[1]

پس از برگزاری همایش بین المللی " گنبد در جهان" (Domes in the world) در فلورانس و شرکت بسیاری از هموطنان در این برنامه، انگیزه روزافزونی برای ارائه مقالات مرتبط و آشنایی بیشتر با پژوهش-های صورت گرفته از طرف علاقمندان این حوزه پدیدآمد. در همین راستا، گروهی از پژوهشگران از جمله اساتید بنام معماری سنتی و علاقمندان، به منظور گردهم آیی و هم اندیشی، با همکاری انجمن علمی معمار دانشگاه تربیت مدرس، برگزاری این همایش را در اردیبهشت‌ماه 1392برعهده گرفتند.

این همایش، زمینه ساز ارتباط علمی و فرهنگی بود و همچنین دستاوردهای پژوهش گران ایرانی در راستای این همایش به صورت کتاب ارائه شد. برگزار کنندگان در انجمن علمی دانشجویی معمار با همکاری انجمن علمی معماری سنتی، شش نشست با موضوع مرتبط، همراه با ارائه دستاوردهای پژوهشی برگزار کرده بودند که این نشست ها زمینه ای برای برگزاری یک همایش ملی را فراهم آورد.

[1] پست الکترونیک انجمن علمی معمار: Memartmu90@gmail.com

برگزاری همایش با دعوت از اساتید دانشگاهی سراسر کشور و سایر پژوهشگران؛ با حمایت و همکاری موسسه ایوان خانه معمار برگزار شد. این همایش با مشارکت و پشتیبانی علمی دانشگاه هنر تهران، دانشگاه تهران، دانشگاه گرمسار، قطب علمی فن آوری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشگاه صنعتی جندی شاپور، موسسه فرهنگی ایکوموس، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، دانشگاه فردوسی مشهد، قطب علمی طراحی شهری در بافت های تاریخی و با ارزش، دانشگاه بوعلی سینا، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران علوم و تحقیقات و دانشگاه هنر اسلامی تبریز در تالار جابربن حیان دانشگاه تربیت مدرس تهران انجام گردید.

بخش ارائه مقالات در دو نشست صبح و عصر پیگیری شد. که در نشست نخست با عنوان مبانی نظری و منظر فرهنگی گنبد با حضور داوران و اساتید شرکت کنندگان مقالات خود را ارائه نمودند. در این بخش سروناز پارسا به عنوان اولین ارائه دهنده مقاله، موضوعی با عنوان نگاهی بر هندسه نظری گنبد و طاق در معماری ایرانی تهیه شده با همکاری آقای دکتر تهرانی را مطرح نمود. دربخش دوم همایش، موضوع نشست سوم، گونه شناسی و تحولات ساخت بود و در ادامه و نشست پایانی مبحث ساختمایه و آمود گنبد مورد پیگیری قرار گرفت.

در بخش پایانی و ویژه ی همایش، کمیته برگزاری همایش به پاس سال ها تلاش و زحمت استاد بزرگوار جناب آقای دکتر فرهاد فخار تهرانی تندیسی که به همین مناسبت تدارک دیده شده بود را با تشویق و ادای احترام حضار به ایشان تقدیم نمود. در پایان به شرکت کنندگان در همایش و نیز ارائه دهندگان مقالات گواهی مربوطه اعطا گردید.

دکتر تهرانی دبیر علمی همایش، در صحبت های خود از برگزار کنندگان همایش تشکر کرده و بزرگداشت دو شخصیت، اول مرحوم استاد آیت ا.. زاده شیرازی و دوم پرفسور گالدیری را دلیل برای برپایی این همایش دانست دکتر فرهاد فخار تهرانی در مقایسه این همایش با کنفرانس گنبد در فلورانس، به مباحث نوینی نظیر گنبدهای چوبی، خشخاشی ها، جزئیات و سپس کاربندی ها و ... که در همایش کشور ایتالیا مطرح نشده بود اشاره نمود.

ازجمله دستاوردها ی این همایش می‌توان بـه مـوارد ذیـل اشاره نمود:

- برقراری ارتباط پایدار و سازنده در زمینه تعاملات علمـی و پژوهشی با پژوهشگران این حوزه.
- گردآوری و انتشار گستره ای از دستاوردهای پژوهشگران.
- آشنایی با شیوه کـار پژوهشـگران دیگـر در زمینـه هـای مشابه

د: دست یابی به سرچشمه های علمی و پژوهشی موجود.

ه: گردآوری پژوهش های ایرانی در این حـوزه و انتشـار آن به شکل کتاب

در اختتامیـه همـایش، اعضـای هیئـت علمـی همـایش بـر ضرورت تداوم این‌گونه نشست‌ها تأکید نمودند.

فصلنامه تحلیلی پژوهشی آرایه
سال اول، شماره 1، بهار 1392
صفحات: 87-88

نشست تخصصی "تحلیلی بر شهرسازی خارج از ساختار قدرت"

انجمن علمی شهرسازی دانشگاه تربیت مدرس

انجمن علمی شهرسازی از سال 1391 تاکنون سه نشست تخصصی با عناوین " تحلیلی بر ماهیت میدان در بخش مرکزی اروپا" با سخنرانی دکتر احسان رنجبر ، "برنامه ریزی و طراحی فضاهای زیرسطحی شهری" با سخنرانی دکتر مجتبی رفیعیان و "تحلیلی بر شهرسازی خارج از ساختار قدرت"با سخنرانی دکتر علی طیبی برگزار نموده است. در نشست اول که به نوعی گزارشی از بازدید میدانی از میدان های شهری پایتخت های اروپایی در سال 2011 بوده است، زمینه های شکل گیری، ماهیت عملکردی و کالبدی و همچنین تحولات آنها در طول زمان مورد بررسی قرار گرفت. ارائه تصاویر و فیلم هایی که ماهیت فعالیت های اجتماعی در میدان های اصلی بافت تاریخی شهرهای بروکسل، فرانکفورت و پراگ را نشان می دهد از ویژگی های خاص این نشست بوده است. همچنین تحلیلی از کیفیت ماندگاری این میدان ها در ارتباط با زمینه های تاریخی حضور مدیریت شهری در این میدان ها صورت گرفت. در نشست دوم نیز با تکیه بر مبانی و زمینه های شکل گیری فضاهای زیرسطحی شهری در جهان، جایگاه و اهمیت این فضاها در نظام برنامه ریزی و طراحی شهری بعضی از کشورها همچون آمریکا، روسیه، کانادا و ... مورد بررسی قرار گرفت. سپس با تمرکز ویژه بر تجربه شهر تورنتو در کانادا بزرگترین فضای زیرسطحی شهری جهان مورد تحلیل قرار گرفت. گونه های فضاهای عمومی زیرسطحی، نحوه ارتباط این فضاها به فضاها و ساختمان های عمومی روی سطح زمین، اثرات اقلیم تورنتو بر شکل گیری این فضاها و میزان اهمیت عملکردی این فضاهای زیرسطحی در قیاس با تجربه شهر مونترال مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. ارائه تصاویر جامع از ماهیت کالبدی و عملکردی بزرگترین فضای شهری زیرسطحی جهان از ویژگی های خاص این نشست بود. نوشتار حاضر به گزارش نشست سوم با حضور دکتر علی طیبی (دکترای شهرسازی از دانشگاه آرلینگتون تگزاس) اختصاص یافته‌است:

نشست سوم انجمن علمی شهرسازی با حضور علی طیبی(دکترای شهرسازی از دانشگاه آرلینگتون تگزاس) برگزار گردید. طیبی، ابتدا با ذکر نظریات مرتبط با عرصه عمومی یورگن هابرماس و میشل فوکو و همچنین خوانش های متداول از نظریات آنها در رشته طراحی و برنامه ریزی شهری ضرورت انتخاب موضوع و میزان اهمیت آن را مشخص نمود. وی منظور از ساختار قدرت را نیروهایی تاثیر گذار و تصمیم گیرنده درزمینه ساخت شهر بیان نمود که طیف وسیعی از حاکمیت و مدیران شهری تا متخصصین و مالکان خصوصی را در بر میگیرند. طیبی پس از نقد رویکرد های مدیریتی بالا به پایین در جامعه و همچنین نقد رویکردهای منتقدانه نسبت به این مقوله منجمله شهر سازی وکالتی دیویدف دست به معرفی راه های رسیدن به رویکرد های پایین به بالا در مدیریت شهرها زده و مفهوم شهرساز به مثابه کنشگر اجتماعی را راه گشای این امر معرفی نمود.برای درک بهتر این مفهوم, طیبی نظریه حق به شهر هانری لفور و خوانش دیوید هاروی از این نظریه را دست مایه کار خود قرار داده و سه مرحله برای رسیدن به یک کنشگر شهرساز را ارائه میدهد؛لفور حق به شهر را مترادف با حق به زندگی میدانست و هاروی حق به شهر را ورای دسترسی به شهر و در حقیقت حق به چالش کشیدن شهروند از طریق تغییر شهر را مطرح می سازد؛طیبی پس از گذری بر سیر خوانش های متفاوت از نظریه حق به شهر سه مرحله خود با عنوان آموزش (Educate)، وکالت (Advocate)، و ایجاد جنبش (Mobilize)را مطرح نمود. وی آموزش حقوق به

شهر و فرصت‌های بهره‌وری ازآنرا اولین مرحله از این حرکت دانسته که پس از آن مرحله وکالت از سوی متخصص یا کنشگر مطرح می‌شود.طیبی این مرحله را متفاوت با وکالت دیویدف بیان نموده و دلیل این تفاوت را در آزادی انتخاب از سوی خود شهروندان می‌داند. در مرحله سوم و ایجاد جنبش, کنشگر با آموزش خود فرصتی را مهیامی‌کند تا مردم بتوانند در یک حرکت جمعی حقوق خود را محقق کنند.همچنین وی مقوله رسانه را در این امر بسیار مفید و مهم تلقی نموده و آن‌را چه در مرحله آموزش و چه به هنگام تحرکات جمعی عامل اصلی ثمر بخشی جریان معرفی می‌کند.او در ادامه برای درک بهتر نقش کنشگر شهرساز به ذکر چند نمونه خارجی و داخلی موفق پرداخت.وی پس از معرفی جیسون رابرتز، کنشگر اجتماعی اهل دالاس و پروژه‌های او(Better block) به نمونه مشابهی که توسط وی و همکارانش در گروه باهمستان و دفتر نوسازی محله سلسبیل به اجاره درآمده اشاره نمود.

پروژه کوچه بهتر که توسط کودکان محله سلسبیل جنوبی ودر یک روز به وقوع پیوست، پس از تجربه موفق احمد نادعلیان در هرمز، دوومین نمونه اجرایی شده از این مفهوم در ایران است. در این نمونه نامبردگان برای یک روز کودکان محل را برای رنگ آمیزی کوچه خود مورد تشویق قرار داده تا عملا آنان را دخیل در امر طراحی نموده و همچنین کوچه مذکور را به نوعی مناسب برای کودکان نمایند. در پایان نشست، طیبی پس از آسیب شناسی مختصر و احتمال قرار گیری کنشگر و حرکت او بدلیل عدم شناخت کافی در ساختار قدرت، با ذکر نظریات فورستر در زمینه توانمند بودن شهرساز در شکل دادن به اطلاعات و مشارکت شهروندان بحث خود را پایان برد. با توجه به آنچه رفت باید گفت خوانشی که علی طیبی از مفهوم حق به شهر ارائه داد پرده از این واقعیت برداشت که هرچند سویه نظری این مفهوم جایگاه نسبتاً رفیعی را به دلیل حضور فلاسفه و جامعه شناسان تراز اول داراست، اما در سویه عملی خود با مشکلاتی عدیده روبروست. یکی از بزرگترین این مشکلات امکان عدم تبدیل کنشگر اجتماعی به کنشگر شهرساز و عدم ایجاد هرگونه عمل طراحانه از سوی وی است. همچنین وجود مرز باریک بین کنشگر اجتماعی و کنشگر شهرساز این شبه را بوجود می‌آورد که شاید نیازی به تخصص‌های ویژه شهر در این مقوله نبوده و صرفا کنش اجتماعی نتیجه مطلوب این مبحث بوده است.

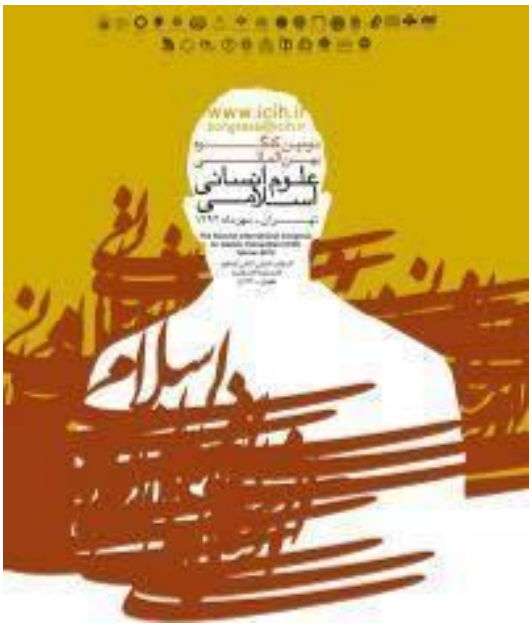
همچنین سختی‌های موجود در زمینه ایجاد جنبش های اجتماعی در جهت حقوق شهری، با توجه به ساختارهای حاکمتی متفاوت امکان تحقق آن را در عرصه عمل با چالش های جدی و بعضا غیر قابل حل روبرو می‌کند. در پایان باید اشاره نمود نشست مذکور که با حضور اساتید دانشگاهی چون دکتر محمدرضا پورجعفر و دکتر احسان رنجبر به عنوان دبیر جلسه برگزار شد، شاهد شکل‌گیری مباحث جدی میان حاضرین و علی طیبی بود.

دومین کنگره بین‌المللی علوم انسانی اسلامی

سطح برگزاری: بین المللی

محورهای همایش

دومین کنگره بین‌المللی با همکاری بیش از چهل مرکز علمی و پژوهشی ازجمله **دانشگاه تربیت مدرس**، در زمینه نوآوری و نظریه‌پردازی در قلمرو علوم انسانی اسلامی، همراه با اعطاء جایزه جهانی ویژه در سال 1392 در محورهای اساسی زیر برگزار خواهد شد:



1. نقد علوم انسانی متداول
2. فلسفه و روش‌شناسی علوم انسانی اسلامی
3. پیوندهای بین‌رشته‌ای علوم طبیعی و علوم انسانی با رویکرد اسلامی
4. نظریه‌پردازی و نوآوری با رویکرد اسلامی

دراین کنگره ده کمیسیون تخصصی با عناوین محورهای فوق در ده مرکز علمی برجسته کشور تشکیل خواهد شد. که از آن جمله می‌توان به **"کمسیون مبانی و نظریه-های هنر و معماری اسلامی"** اشاره نمود.

در این کنگره، تنها مقالاتِ در سطح علمی ـ پژوهشی به چاپ خواهند رسید.

برگزار کنندگان:

مرکز پژوهش‌های علوم انسانی‌اسلامی صدرا

مهلت ارسال متن کامل مقالات31 مرداد 1392

تاریخ برگزاری همایش: مهر 1392

نشانی دبیرخانه کمیسیون"هنر و معماری اسلامی": دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، طبقه دوم، اتاق 305، ایمیل: art.icih@gmail.com

همایش حکمت اسلامی، هنر ایرانی

. همایش "حکمت اسلامی، هنر ایرانی" با هدف فراهم آوردن بستر تعامل اندیشمندان و دانشجویان فعال در حوزه‌های مختلف هنری و با محوریت حکمت اسلامی برگزار می‌گردد. هدف اصلی، شناخت ریشه‌های تعامل میان حکمت و هنر وجلوه‌های بروز وظهور آن در هنرهای سنتی تا هنر و معماری معاصر است.

محورهای همایش

- پیوند حکمت اسلامی و هنر ایرانی
- بازتاب حکمت اسلامی در شهر ایرانی- اسلامی
- بازتاب حکمت اسلامی در معماری ایران
- بازتاب حکمت اسلامی در هنرهای کاربردی ایران

جدول هزینه ها

هزینه ثبت نام برای شرکت در همایش: 100/000 تومان

هزینه ارائه پوستر و چکیده مقالات: 000/ 120 تومان

هزینه چاپ کامل مقاله: 000/ 150 تومان

مهلت ارسال مقاله 1392/06/31

پست الکترونیک: ipia.congress@gmail.com

زمان ارائه نتیجه داوری مقالات: 25 /1392/7

تاریخ برگزاری همایش: 1392/8/13

زمان برگزاری کارگاه‌ها: 1392/8/14

اولین‌همایش سراسری پروژه اسلام در زندگی‌شهری

سطح برگزاری: ملی

برخی از محورهای همایش:

- هنر اسلامی در زندگی شهری
- اسراف و تبذیردر زندگی شهری و راهکارهای کاهش آن
- کم وکیف طراحی و ترویج نمادهای اسلامی در فضاهای شهری

- معماری اسلامی در "اسلام- شهر"
- موسیقی در زندگی شهری
- ویژگی‌های "شهروند مسلمان"
- شهر الکترونیک اسلامی
- ویژگی‌های دانشگاه مطلوب «اسلام- شهر"
- جایگاه محیط زیست در قاموس اندیشه دینی
- اخلاق مداری به سبک اسلامی در زندگی شهروندی
- جایگاه زن مسلمان در زندگی شهری
- انسجام ملی و مشارکت اجتماعی در"اسلام – شهر"
- فقه اسلامی در زندگی شهری

برگزار کنندگان :موسسه فرهنگی هنری نقش پرانتز

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 30 اردیبهشت 1392

تاریخ برگزاری همایش: 11 الی 13 خرداد 1392

سایت همایش: islamicurban.ir

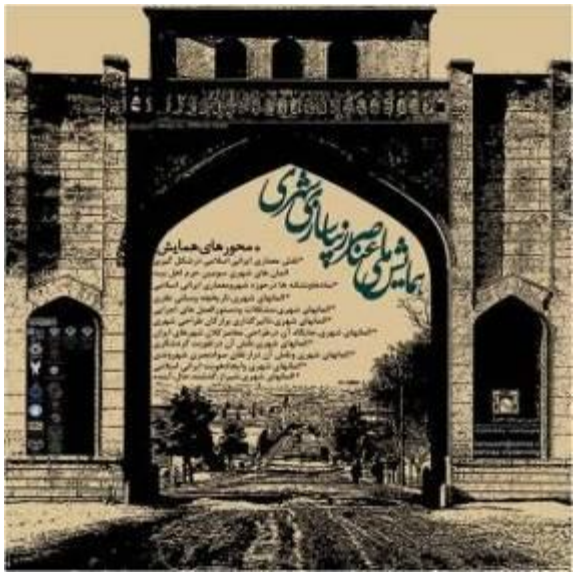
تلفن تماس دبیرخانه: 88554739- 88554653

نشانی دبیرخانه: تهران، خیابان میرزای شیرازی شمالی، کوی عرفان، شماره 5، طبقه 4، واحد 8

محل برگزاری: تهران

پست الکترونیک : info@islamicurban.ir

نخستین همایش ملی عناصر زیباسازی شهری



سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش

- المانهای شهری، تاریخچه و مبانی نظری
- المانهای شهری، مشکلات و دستور العمل های اجرایی
- المانهای شهری، تاثیر گذاری بر ارکان طراحی شهری
- جایگاه المانهای شهری در طراحی کلان شهرهای ایران
- نقش المانهای شهری در تقویت گردشگری

- نقش المانهای شهری در ارتقای سواد بصری شهروندی
- المانهای شهری و ایجاد هویت ایرانی-اسلامی
- نمادها و نشانه‌ها در حوزه شهر و معماری ایرانی - اسلامی
- نقش معماری ایرانی -اسلامی در شکل گیری المانهای شهری سومین حرم اهل بیت
- المان های شهری، شیراز، گذشته، حال، آینده

برگزار کنندگان: شهرداری شیراز

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 14 مرداد 1392

تاریخ برگزاری همایش: مهر 1392

سایت همایش:

eshiraz.ir/planning/fa/zibasaz,11

ایمیل: Hamayesh@eshiraz.ir

تلفن تماس دبیرخانه: 2341238 (0711)

محل برگزاری: شیراز

دومین همایش ملی معماری و شهرسازی اسلامی (از نظریه تا کاربرد در دنیای معاصر)

محورهای همایش

1. جایگاه معماری و شهرسازی اسلامی در جهان معاصر
2. معماری و شهرسازی اسلامی و روح زمان
3. امکان تحقق پذیری معماری اسلامی در دنیای معاصر
4. واقعگرایی و آرمانگرایی درمعماری و شهرسازی اسلامی
5. نقد و تحلیل نظریه پردازان، پژوهشگران و معماران معاصر ملی و بین المللی در معماری و شهرسازی اسلامی
6. نقد نظریه های معماری و شهرسازی اسلامی
7. روشهای نظریه آفرینی در معماری و شهرسازی اسلامی

برگزار کنندگان

دانشگاه هنر اسلامی تبریز

مهلت ارسال چکیده مقالات: 2 خرداد 1392

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 24 مرداد 1392

تاریخ برگزاری همایش: 8 و 9 آبان 1392

سایت همایش:

tabriziau-onference.ir/fa/memari2callpaper

تلفن تماس دبیرخانه: 5559812-0411

آدرس دبیرخانه: تبریز، خیابان ارتش جنوبی، خیابان ارگ جدید، دانشکده معماری و شهرسازی

محل برگزاری: دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر اسلامی تبریز

پست الکترونیک: porasl84@yahoo.com**سمینار بین المللی زن در جهان اسلام**

سطح برگزاری: بین المللی

محورهای همایش

الف- مطالعات زنان (تاملات نظری و روش شناسانه)

- تبار شناسی مسائل زنان در جهان اسلام
- تاریخ نگاری زنان در جهان اسلام
- مسئله زن دراندیشه اسلام معاصر
- اسلام و مسئله جنسیت

- زن در جهان اسلام از نگاه غرب
ب- نقش و عملکرد زنان در جوامع اسلامی
- زن و فرهنگ
- زن و هنر
- زن و ادبیات
- زن و ارتباطات
ج- مطالعات تطبیقی مسائل زنان در جهان اسلام
د- زنان جهان اسلام بین گذشته و آینده

برگزار کنندگان:

- انجمن زنان پژوهشگر تاریخ، دانشگاه مفید
- پژوهشکده امام خمینی(ره) و انقلاب اسلامی
- مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی
- مؤسسه امام موسی صدر

مهلت ارسال چکیده مقالات: 30 خرداد 1392
مهلت ارسال متن کامل مقالات: 30 شهریور 1392
تاریخ برگزاری همایش: 27 آذر 1392
سایت همایش : wahr.ir
تلفن تماس دبیرخانه: 66917569
نشانی دبیرخانه:
تهران - میدان انقلاب - بعد از جمالزاده جنوبی - خیابان نوفلاح - خیابان دیلمان - شماره 21
محل برگزاری: تهران
ایمیل : seminarezan100@Gmail.com

نخستین همایش ملی نقد: فلسفه زبان و نقد ادبی و مکتب های ادبی

محورهای همایش:

الف) نقد نظریه های نقد ادبی و فلسفه زبان
ب)نقد ارتباط میان مکتب های ادبی و نقد ادبی
ج) رویکردهای میان رشته‌ای میان ادبیات و مجموعه علوم انسانی (دانش‌های ادبی) بلاغت، تاریخ ادبیات، فلسفه سبک‌شناسی و...، زبان‌شناسی، ترجمه، **مجموعه هنرها [سینما، نقاشی، معماری]** روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی و ...
د) نقد آراء فیلسوفان، منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی
ه) نقد روش‌شناسی و رویکردهای نظریه و نقد ادبی
و)نقد اصطلاحات نقد ادبی
ز) نقد مترجمین و شارحین فیلسوفان زبان و ادبیات و تأثیرگذاری آنها

برگزار کنندگان:

- دانشگاه امام صادق، دانشگاه شهید بهشتی، دانشگاه شیراز، دانشگاه خلیج فارس، دانشگاه آزاد اسلامی

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 31 تیر 1392
تاریخ برگزاری همایش: 27- 28 شهریور 1392
سایت همایش: vcr.isu.ac.ir/CMC/fa.html
محل برگزاری: دانشگاه امام صادق
پست الکترونیک : isu_cmc@yahoo.com

ARAYEH

JOURNAL OF SCIENTIFIC ASSOCIATION OF ART STUDIES, TARBIAT MODARES UNIVERSITY

Vol. 1, Number 1, Spring 2013